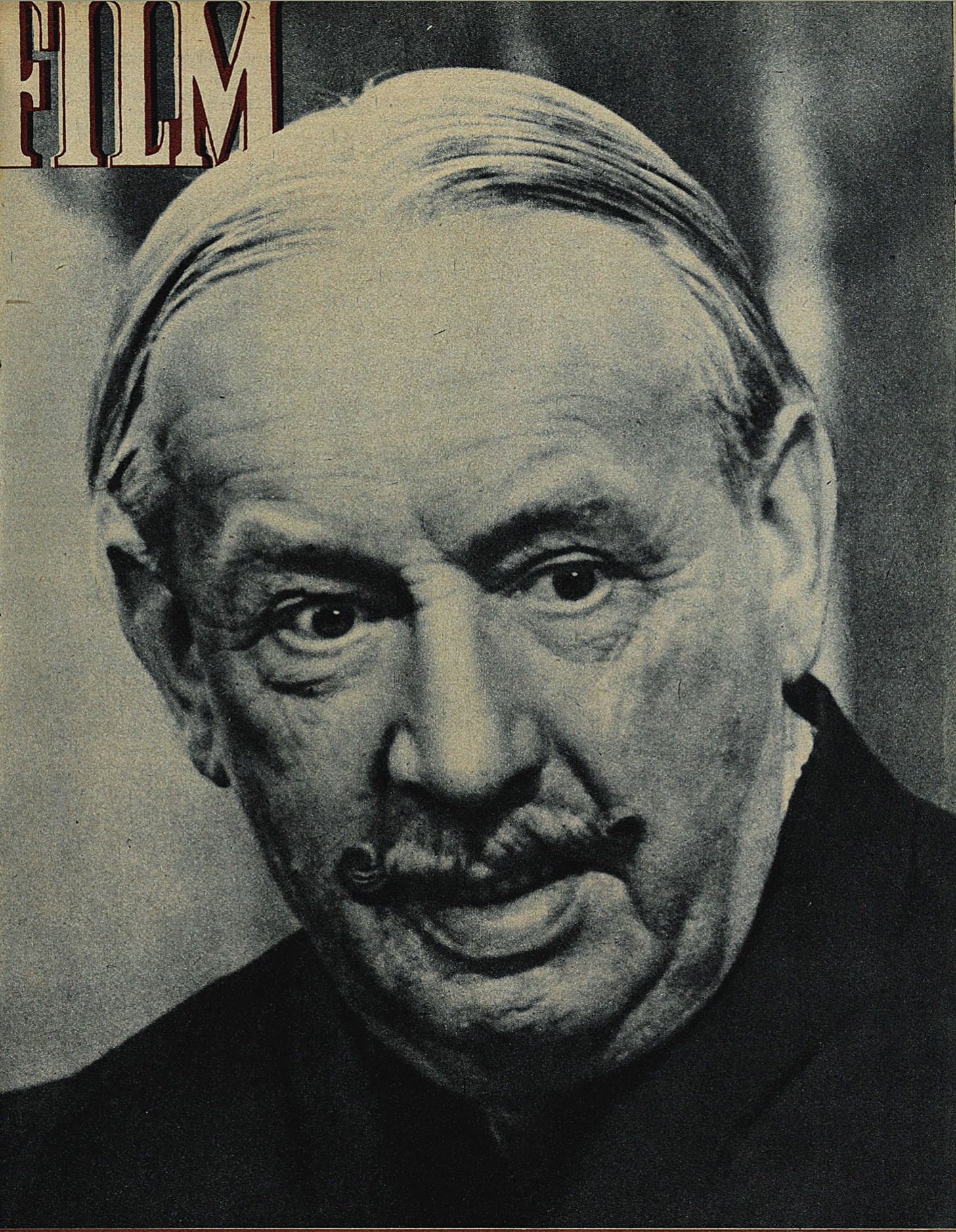
FILM

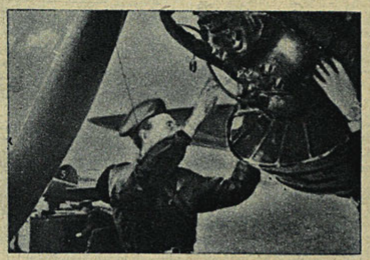


ALEKSANDER ZELWEROWICZ w roli Jaskrowicza w sztuce St. Żeromskiego **GRZECH**

NR 33 (142) • 19 SIERPNIA 1951 • ROK VI • CENA 90 GR

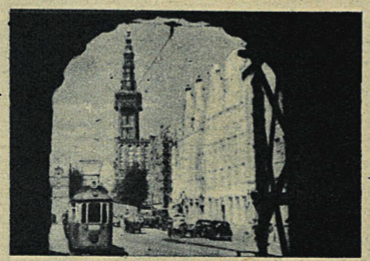
PKF
33 51

KIERUNEK — BERLIN. HASŁO — POKÓJ! Sztafety Pokoju ZMP jadą do Berlina (zdj. Z. Raplewski, Z. Sokalik, J. Sowiński, Z. Śluzar)



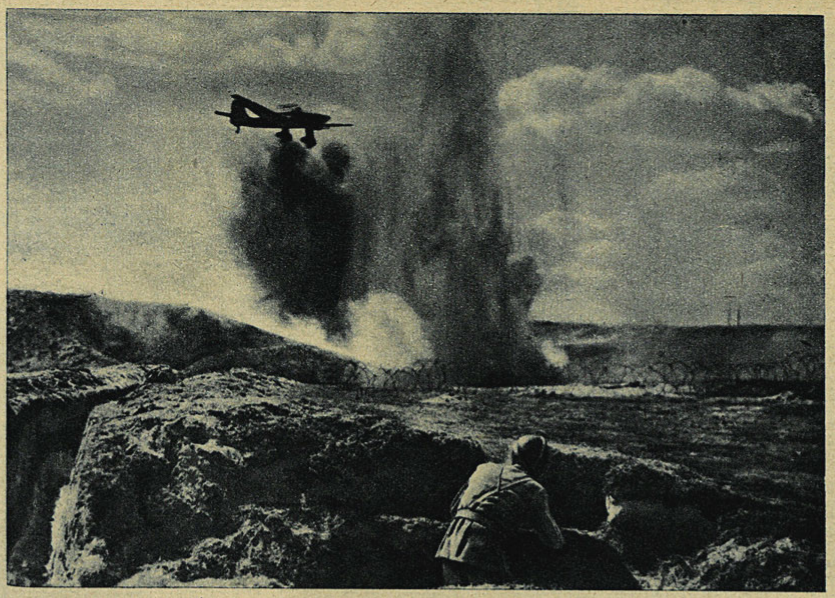
U LOTNIKÓW. Młode kadry lotnictwa polskiego czujnie strzegą całości naszych granic (zdj. J. Fuchs)

SPRZEDAMY PAŃSTWU CZYSTE DOBRE ZIARNO. W całym kraju rozpoczął się planowy skup zboża przez państwo (zdj. J. Wiesiołek)



STARY GDAŃSK POWSTAJE Z RUIN. Z największym pietyzmem odtwarzane są nowe domy i gmachy (zdj. S. Strugi)

NA MAZURSKICH JEZIORACH. Czy może być coś przyjemniejszego od wakacji na wodzie? (zdj. W. Janik)



ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA

Rozpoczęły się zdjęcia do wielkiego filmu historycznego poświęconego życiu i działalności generała Karola Świerczewskiego-Waltera. Film obejmie okres lat 1905 - 1947 i pokaże postać Wielkiego Generała na tle historycznych wydarzeń w skali międzynarodowej. Akcja filmu toczyć się będzie w Polsce, ZSRR i Hiszpanii. Film realizuje na podstawie własnego scenariusza Wanda Jakubowska. Zdjęcia wykonuje Stanisław Wohl. II reżyserem jest Jan Koecher. Całością produkcji kieruje Weinberger. Rolę gen. Świerczewskiego odtwarza Józef Wyszomirski. W chwili obecnej trwają zdjęcia plenerowe w okolicach Łodzi i Rudy Pabianickiej. Sceny batalistyczne do epizodu hiszpańskiego (okres wojny domowej) nakręcone zostały w pobliżu Tomaszowa. W epizodzie tym wzięli m. in. udział aktorzy: S. Śródka, T. Schmidt, K. Merres, J. Hanuszkiewicz, S. Żeleński.
Na zdjęciu: fragment z filmu — samolot faszystowski ostrzeliwuje pozycje republikanów w czasie wojny domowej w Hiszpanii.
(Fot. K. Wawrzyniak).

CZEKAMY NA DYSKUSJE

Na ekranie

Oglądałem niedawno **Wielkiego Obywatela**, monumentalny radziecki film polityczny osnuty na tle życia Kirowa, składający się z dwóch części. (Kopie ekranowe filmu znajdują się w przygotowaniu i za kilka tygodni trafi on na ekrany). Role tego wielkiego obrazu obsadzone są najlepszymi siłami aktorskimi Związku Radzieckiego. Takiego koncertu gry filmowej nie widuje się często.

Film, którego fundamentem są dialogi polityczne, musiał kosztować aktorów wiele pracy. Odpowiedzialność jaka spoczywała na nich w tym obrazie wymagała wielkiej precyzji w odtwarzaniu postaci. I tak zostały one zbudowane, że widz nie zapomni o nich. Pozytywni bohaterowie i czarne charaktery z naszych filmów przypominają wycinanki filmowe w porównaniu z tym wielkimi kreacjami filmowymi.

Trzeba jednak powiedzieć na obronę naszych aktorów, że radzieccy artyści mają za sobą starą tradycję filmu aktorskiego, mają szkołę aktora filmowego, uczą się pracy w filmie z szerokich dyskusji, które były przeprowadzane na łamach pism, pomagają im w pracy wypowiedzi teoretyków na temat warsztatu aktora filmowego.

Nie ma realistycznego filmu bez realistycznej gry aktorskiej. Ale nie wystarczy zdawać sobie z tego sprawę — trzeba również wyciągnąć z tego konsekwencje: nie ma realistycznej gry aktorskiej bez wypracowania metod pracy przed obiektywem filmowym.

Nie mamy jeszcze szkoły aktora filmowego, ale nic nie stoi na przeszkodzie, aby rozpocząć szeroką dyskusję na temat realistycznego warsztatu aktora filmowego. Powinni wziąć w niej udział reżyserzy, aktorzy, teoretycy teatru i filmu — wszyscy, którym sprawa ta jest bliska. Wypracowanie właściwych metod gry jest jednym z naczelnych zadań, które stoi do rozwiązania przed naszą kinematografią.

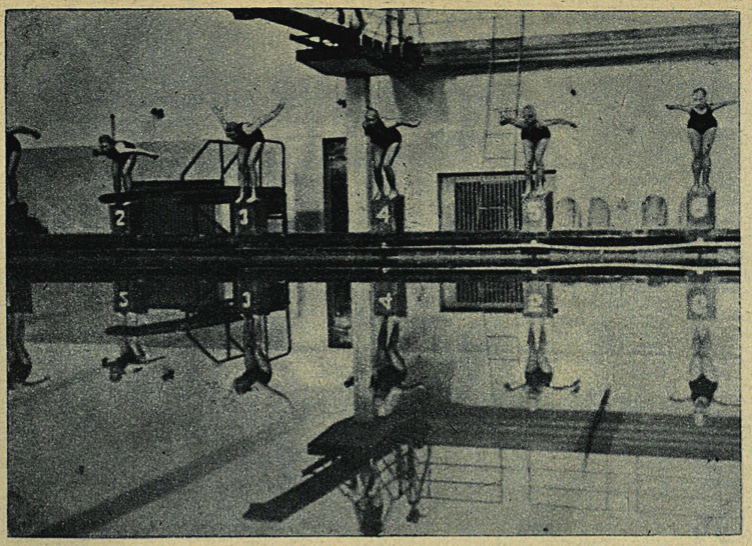
Co zostało zrobione, aby aktor przed obiektywem czuł się tak pewnie jak na deskach sceny? Bardzo niewiele. Udane kreacje aktorskie w filmie zależą jeszcze od przypadku. Jeśli wybitni aktorzy teatralni nie potrafili stworzyć równie udanych kreacji na ekranie, to również dlatego, że skazani byli na improwizację przed kamerą filmową.

Kilkugodzinny wyskok samolotem z teatru do filmu nie opłaca się ani dla aktora, ani dla filmu.

Drukujemy w tym numerze artykuł dyskusyjny Czesława Wołłejki, aktora młodego pokolenia, który pracuje obecnie nad swoją pierwszą rolą w filmie Aleksandra Forda **Opowieść o młodym Chopinie**. Wołłejko został ściągnięty z teatru do pracy w filmie nie na dwie godziny, lecz prawie na dwa lata i ten „długi oddech" pozwoli mu na rzetelne opracowanie roli. Taka praca powinna przynieść dobre rezultaty.

Artykuł Wołłejki „Wątpliwości z terenów filmowych" powinien wywołać szeroką i szczerą dyskusję na temat warsztatu aktora filmowego.

BOHDAN WĘSIERSKI



WSZYSCY NA START!

Film o młodzieży sportowej Akademii Wychowania Fizycznego, reż. S. Możdżeńskiego, zdjęcia S. Sprudina.

Dobry przykład idzie z dołu

Ob. **Tadeusz Kędzierski**, robotnik rozdzielni robót Łódzkich Zakładów Kinotechnicznych wyróżnia się sumiennym stosunkiem do pracy polegającej na rozprowadzaniu robót na poszczególne warsztaty. Od niego zależy w dużym stopniu, aby nie było przestojów i każdy otrzymał na czas swoją pracę.

Ob. **Antoni Lipiński**, rekwizytor atelier Wytwórni Filmów Fabularnych pracujący obecnie przy filmie „Opowieść o młodym Chopinie" jest sumienny, systematyczny i pracowity. Zdobył sobie sympatię kolegów i uznanie Dyrekcji.

Ob. **Jan Kawecki** przyjęty został do pracy w laboratorium filmowym WFF w roku 1946 jako niewykwalifikowany robotnik. Dzięki swej pilnej pracy i zdolnościom jest obecnie laborantem. Ob. Kawecki bierze udział w zespołowym współzawodnictwie pracy i osiąga w nim bardzo dobre wyniki.

NA CZEŚĆ III ŚWIATOWEGO ZLOTU MŁODZIEŻY

Demonstratorzy kin oświatowych okręgu łódzkiego, chcąc podkreślić swoją solidarność z III Światowym Zlotem Młodych Bojowników o Pokój w Berlinie, postanowili na wniosek kolegi Załogi przepracować najmniej 6 godzin przy żniwach. Dla udokumentowania tego, każdy złoży potwierdzenie pracy w PGR lub w Spółdzielni Produkcyjnej.

KANDYDAT NA PRZODOWNIKA PRACY

Stefan Biskupski jest kierownikiem ruchomego kina Nr 6. Kino to obsługujące powiat Radomsko wyróżnia się, uzyskując w swojej kategorii pierwsze miejsce we współzawodnictwie pracy w okręgu w ciągu całego półrocza. Przeciętna norma miesięczna kina wynosi 147 procent.

Gdyby tak jeszcze przez jeden kwartał utrzymać się na 1-szym miejscu w okręgu, obywatelu Biskupski, uzyskalibyście zaszczytny tytuł przodownika pracy.

KINO „ROZMAITOŚCI" NA DWORCU W POZNANIU

W ramach zobowiązań podjętych przez załogi PKP oraz Filmu Polskiego uruchomione zostało na dworcu w Poznaniu kino „Rozmaitości", które wyświetla aktualne filmy dokumentalne i kroniki w godzinach od 21 do 3-ej.

TE KINA MAJĄ SIĘ CZYM POCHWALIĆ

Kino „Bałtyk" w Wolominie stale podwyższa procent wykonania planu. W pierwszym kwartale kino to wykonało plan w **108 proc.**, w drugim kwartale zobowiązało się wykonać **120 proc.** planu i zobowiązanie swoje przekroczyło. Mimo, iż kino to należy do trzeciej kategorii i nie ma obowiązku wyświetlania filmów codziennie, pracuje pełne 30 dni w miesiącu.

Wiejskie kino stałe w Michałowie (OZK Białystok) przoduje we współzawodnictwie, wykonując przeciętnie plany miesięczne w **124 proc.**

Kino Ruchome Nr. 2 (OZK Bydgoszcz) zobowiązało się wykonać plan półroczny w **125 proc.** a wykonało go w **151 proc.**

Kino Oświatowe Nr. 603 z Warszawy, w którym demonstratorem jest **Stanisław Paciorkowski**, w pierwszym kwartale wykonało 194 proc. planu a w drugim 221 proc. Trzeba dodać, że ob. Paciorkowski wyróżniał się wzorowym prowadzeniem kina już w roku ubiegłym.

BILETY ULGOWE W KASACH KIN

Obowiązujący do niedawna system zbiorowego nabywania biletów ulgowych poza kasami kin nie wytrzymał próby życia. Listy napływające do naszej redakcji i do redakcji innych pism od ludzi pracy świadczyły o tym, że widzowie nabywający zbiorowo bilety do kin napotykają na wiele trudności. Członkowie związków zawodowych tracili wiele czasu na zamawianie w radach zakładowych biletów, uzgadnianie filmu, dnia, seansu itp. Pracownicy socjalni zaś obciążeni zostali dodatkowymi obowiązkami prowadzenia skomplikowanej procedury sporządzania zamówień, zbierania pieniędzy, zakupu biletów i rozprowadzania ich. Zakupywane bilety na kilka dni naprzód bywały często niewykorzystywane, powodując niepotrzebną stratę pieniędzy pracownika i niewykorzystane miejsca w kinie.

Obecnie, aby ułatwić ludziom pracy masowe oglądanie filmów o wysokiej wartości ideologicznej i artystycznej wydane zostało nowe zarządzenie Prezesa Rady Ministrów w sprawie indywidualnego nabywania biletów ulgowych w kasach kin. W zarządzeniu tym czytamy między innymi:

§ 1. Na czas przejściowy, aż do odwołania zezwala się:

1. **na indywidualne nabywanie biletów ulgowych w cenie 50 proc. biletu normalnego na wszystkie seanse filmów o wysokiej wartości ideologicznej i artystycznej;**

2. **na organizowanie w dniach poprzednich z wyłączeniem niedziel i świąt specjalnych seansów w teatrach świetlnych, na które bilety wstępu będą sprzedawane z ulgą 50-procentową.**

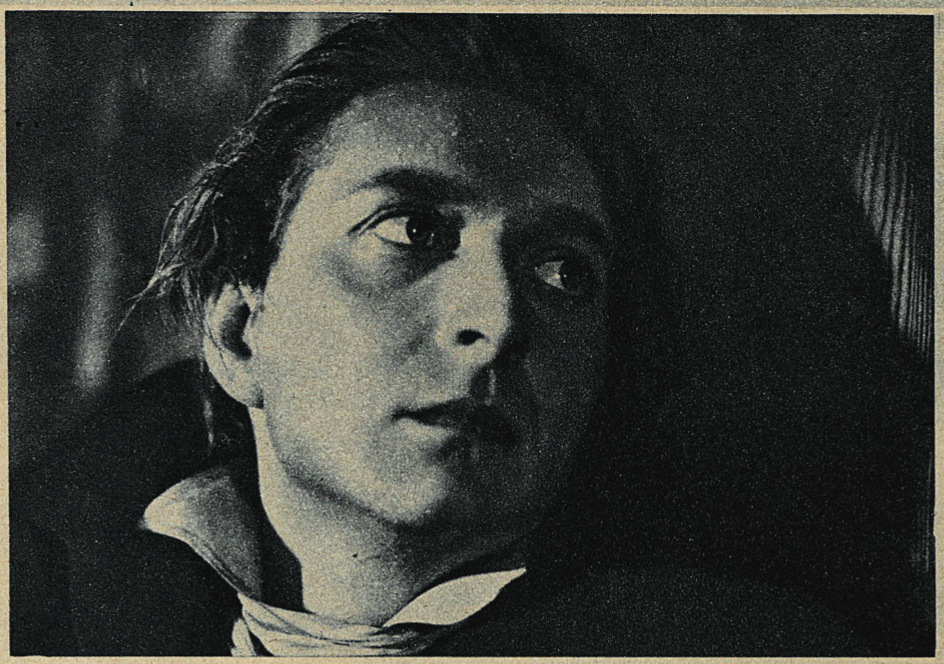
W myśl zarządzenia prawo do nabywania biletów ulgowych mają: **członkowie związków zawodowych, Związku Samopomocy Chłopskiej, żołnierze Wojska Polskiego, pracownicy i funkcjonariusze Władz Bezpieczeństwa i Milicji Obywatelskiej, młodzież szkolna i akademicka, członkowie Powszechnej Organizacji „Służba Polsce" oraz członkowie Związku Emerytów Państwowych.** Osoby te są uprawnione do nabywania osobiście, za okazaniem legitymacji z fotografią, w kasach kin dwóch biletów ulgowych na wszystkie seanse. Młodzieży szkolnej i akademickiej przysługuje prawo nabywania jednego biletu.

Zarządzenie o nabywaniu biletów ulgowych w kasach kin weszło już w życie.

LUDZIE FILMU

LUDMIŁA NIEKRASOWA
reżyser-montażysta WFD
rys. T. Marczewski

WĄTPLIWOŚCI Z TE



CZESŁAW WOŁŁEJKO jako Chopin

Przejrzałem niedawno swój stary notatnik. Zapisywałem w nim wszystkie znalezione przeze mnie wiadomości o Chopinie. Więc: jego wygląd zewnętrzny, właściwości psychiczne, upodobania, koleje życia i twórczość.

Przypominam sobie niepokój, którego doznałem wyczytawszy w notatkach: *wątłego zdrowia*, a obok wpisane moją ręką: *wytrzymały z natury, brak potwierdzenia o chorowitości w dzieciństwie*. Cóż u licha? Szukam dalej: *źle zbudowany, — opanowanie i zharmonizowanie mięśni*. Coraz gorzej! *Dziecinny, niezepsuty — wyrafinowany, cynik. Pełen wdzięku, wytworności, niekiedy rażąco wulgarny*.

Zaczynam na nowo wertować Hedleya, Hoesicka, Siwkowską. Przeglądam listy Fryderyka. I rzeczywiście. Ciągłe zmiany nastrojów — od rozpaczy do beztroski. Jego pierwsza miłość, Konstancja Gładkowska, mówi o nim: *Był taki gwałtowny, pełen przeróżnych fantazji, niestały*. Postać Fryderyka rozrasta się na wszystkie strony, ani jej pojąć, ani uzmysłowić. Co zajrzę do notatnika — czytam: *uczył się bardzo dobrze*, a gdzie indziej: *miał złe oceny z matematyki, łaciny, nauk przyrodniczych*. Więc jakże z tą nauką? Dalej: *jechał za granicę pełen najlepszych nadziei i złe przeczucia towarzyszyły mu w drodze*.

Kontrasty charakteru, uczuć, wypadki przeczące sobie wzajem mnożą się i rosną. Jak wziąć się do pracy? Od czego zacząć budowę tej skomplikowanej postaci. Z jakich myśli i obrazów tworzyć człowieka-artystę? Które momenty włączyć do wczesnej młodości, jakie cechy przenieść na lata pełnego rozwinięcia skrzydeł?

W artykule Siwkowskiej: *„Życie miasta" („Warszawa za Fryderyka")*, odnajduję interesujący na pozór szczegół: w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku panowała w Warszawie moda kataru.

Katar udany, a co lepsza prawdziwy należał do dobrego tonu. Stąd chusteczki w dłoniach, stąd wyjazdy do wód, stąd też prawdopodobnie i Duszniki Fryderyka. Okazuje się, że Frycek miał katar chroniczny. Cóż za gratka dla aktora! Szukam w scenariuszu epizodów, podczas których będę mógł wyciągnąć z kieszeni chusteczkę i na czarnym, przypuśćmy, fraku wygrać ten biały rekwizyt. Wydaje mi się, że znalazłem szczegół, który należy za wszelką cenę wkomponować w postać. W jakiejś książeczce wyczytuję smaczek: *nie tańczył walca*. Wspaniale! W scenie balowej postaram się odpowiednio wykorzystać tę wiadomość.

Pierwsze próby analityczne z miejsca niweczą moje zamiary. Nie tak należy szukać prawdy o człowieku. Trzeba przemyśleć sceny i konflikty pod kątem społecznego zrozumienia epoki. Początkowe zagadki charakteru obejmuje wspólne pojęcie *pełnego człowieka*.

Od tej chwili zaczynają też mówić o Fryderyku inne postaci scenariusza. O uczuciach — Konstancja, rodzina; o przekonaniach i sympatiach — Lelewel i Mochnacki. Bo przecież stosunki młodego kompozytora z tymi ludźmi nie ograniczały się jedynie do konwersacji artystycznych. Kawiarnie, w których się z nimi spotykał, stawały się wówczas prawie klubami politycznymi.

Zrozumienie przemian zachodzących w tym czasie, pokazanie walki tego, co młode i nowe ze starym, wykrycie w dziełach Chopina rudamentalnych pierwiastków ludowych, pokazanie twórcy muzyki walczącej i narodowej, a więc ideowe odczytanie postaci — staje się punktem wyjścia w pracy nad rolą.

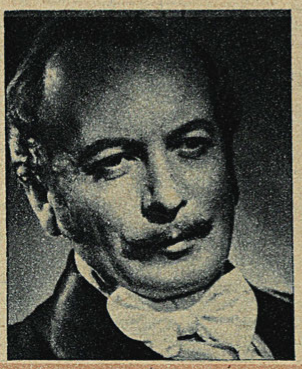
W tym świetle, w tak pojętej interpretacji postaci sprawa kataru i to, że Fryderyk nie tańczył walca spadają do właściwej im roli drobnych i mało ważnych szczegółów. To naczelne zadanie wskazuje na czyhające niebezpieczeństwa. Szczęśliwym trafem wpada mi w ręce artykuł Burowa o naturalizmie w sztuce. Autor pisze: *Chęć umieszczenia w centrum uwagi tego co drobne, jednostkowe i nieważne, epatowanie widza błahostką, lansowanie smaczków przechodzi zawsze w formalistyczne doszukiwanie się ciekawostek i pikanterii*. Gdzie indziej Jerzy Toeplitz w *Zadaniach nauki o filmie* mówi o niebezpieczeństwie naturalizmu, który *deformuje rzeczywistość, ucieka przed widzeniem zjawisk w ich ruchu i rozwoju, jest zamknięciem się w sferze postrzegania — izolowanego od całości — szczegółu*.

Widzę teraz na jakie manowce mogły prowadzić mikroskopowe badania i podglądanie przez dziurkę od klucza. Powstaje *konieczność syntezy*. Konstrukcję postaci trzeba oprzeć na pełnej wiedzy o życiu Chopina w jasno sprecyzowanym czasie i miejscu.

W kolejnych próbach wyłania się celna i logiczna konstrukcja scenariusza. W pewnym miejscu czytając tekst wyraziłem wątpliwość, czy dana scena jest konieczna dla rozwoju postaci Fryderyka. Konkretnie chodziło mi o kulig sylwestrowy, na który patrzy Chopin z okna swej mansardy. Moment piękny obyczajowo może i powinien znaleźć się w bogato malowanym tle epoki; ale dlaczego, pytałem, widziany jest właśnie oczami Fryderyka, a nie, przypuśćmy, służącej Zuzki? Wytłumaczono mi artystyczny sens trzech płonących pochodni kuligowych, które za chwilę poprzez reminiscencję trzech strzałów padających na

ALEKSANDRA ŚLĄSKA
w **Domu na pustkowiu**

JAN KURNAKOWICZ
w **Mieście nieujarzmionym**



ZDZISŁAW MROŻEWSKI
w **Warszawskiej premierze**

WŁADYSŁAW GODIK
w **Ulicy Granicznej**

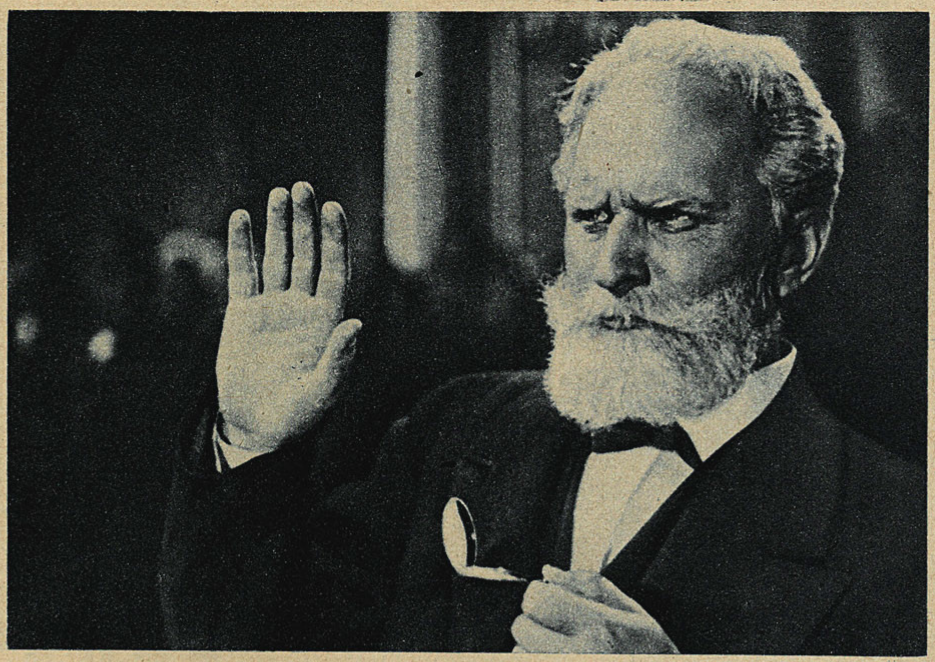
RENÓW FILMOWYCH

ulicy, wybuchną komponowanym właśnie Preludium d-moll.

Tutaj muzyka jest jednocześnie ilustracją i osobą dramatu, motywującą logikę kompozycyjną.

*

Stawiając *„wielkie pytanie"* o warsztat aktora filmowego, pragnę rozpocząć je skromnym zwierzeniem. Swoją pracę nad filmową rolą Chopina zacząłem od systematycznego oglądania filmów. Film dobry lub zły, interpretacja realistyczna, formalistyczna albo nijaka (takie widziałem najczęściej) dają aktorowi bogaty i jedyny na razie materiał do pracy nad dziełem filmowym. Dlatego też nie zaszkodziły mi na pewno ani oglądany jeszcze przed wojną banał o Paderewskim *(Księżycowa sonata)*, ani ciekawy miejscami *Wielki walc* o Straussie. Niedawno oglądałem szmirę o Paganinim, nieporozumienie z Albenizem i melodramat o Liszcie *(Sen o miłości)*. Produkcja radziecka dała mi niejasny artystycznie film o Glince *(Dzieje kompozytora)* i zgotowała wielką ucztę dziełem o Musorgskim, będącym największym ładunkiem dla mojej wyobraźni.



ALEKSANDER BORYSOW w roli profesora Pawłowa

Mówiąc o teatrze, powtarza się często, że warsztat twórczy aktora jest u nas jego prywatną tajemnicą. Jeżeli chodzi o warsztat aktora filmowego, wydaje mi się, tajemnica taka nie istnieje, bo nie ma i warsztatu.

Gdybyż aktorzy teatralni, obeznani z pracą w atelier, zechcieli podzielić się swymi doświadczeniami z tymi, którzy w obecnej chwili zatrudnieni są w filmie i z tymi, których w przyszłości czeka podobne zadanie. Wypowiedzi Woszczerowicza, Godika, Barszczewskiej, Śląskiej dałyby obfity materiał do przemyśleń i dyskusji i byłyby wielką pomocą w pracy dotychczas tylko intuicyjnej i prowadzonej po omacku.

Aleksander Zelwerowicz stworzył obecnie znakomitą kreację sceniczną w *Grzechu* Żeromskiego. Przedstawienie zostało częściowo sfilmowane. Jak słyszę Zelwerowicz potrafił przenieść na poczekaniu postać sceniczną w ramy filmowe nie tracąc nic z realizmu, prawdy i artyzmu swej kreacji. W jaki sposób to zrobił? Ten konkretny wypadek należałoby dokładnie przestudiować. Stawianie zagadnienia, że albo się jest aktorem, albo nie, nie wytłumaczy kiczów robionych z mistrzami sceny i osiągnięć filmu np. włoskiego, w którym jakże często obsadzani są znakomici w efekcie „cywile".

Gérard Philipe tłumaczy to różnicą w „długości oddechu". Oddech aktora filmowego może być krótszy, niż jego oddech sceniczny. Stąd pozwala sobie wyprowadzić wniosek, że pracę w filmie uważa za łatwiejszą (?). Należałoby w związku z tym zapytać, dlaczego znakomita odtwórczyni roli Ruth na scenie w sztuce Kruczkowskiego — Ursula Burg, nie osiąga tego samego poziomu w tej samej roli zbudowanej w wymiarach filmowych w *Die Sonnenbrucks*? I przeciwnie, dlaczego nienajlepszy w teatrze Hamlet w interpretacji Oliviera jest jego największym osiągnięciem filmowym? Jednym z zarzutów kierowanych w stronę filmu jest fragmentaryczność pracy w atelier, ograniczająca jakoby możliwości artystyczne. Wydaje mi się, że rola filmowa dobrze przemyślana i mocno zbudowana nie zawali się z braku chronologii. Wiem, że na terenie teatru nie sprawiłoby aktorowi trudności zagranie aktu pierwszego, trzeciego i drugiego. Dlaczego? Bo nic mu nie zdoła naruszyć logicznie skonstruowanej postaci. Tej samej a może i większej głębi i precyzji wymaga obraz filmowy, gdzie obiektyw bezlitośnie demaskuje każdy fałsz wewnętrzny.

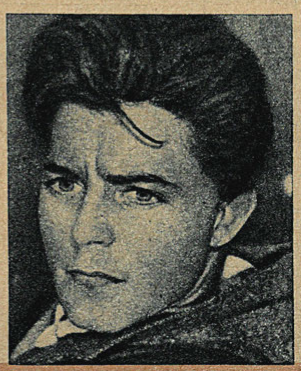
Mówi się obecnie dużo na terenie teatru o metodzie prostych działań fizycznych. Należałoby pomyśleć, w jakim stopniu metoda ta może być przydatna aktorowi filmowemu i czy nie natknąłby się przy jej stosowaniu na trudności nie do pokonania? W teatrze termin „zespołowość" ma słusznie najznakomitsze znaczenie. Realizm i zespołowość to pojęcia nierozłączne. Odnajdujemy realizm w pracy kolektywnej, gdzie rola powstaje i rozwija się przy pomocy partnerów, w zależności od ich działania i reakcji. Jak więc nazwać pracę aktora filmowego, który ostateczny wyraz artystyczny daje najczęściej osamotniony, nie mając z nikim kontaktu, gdy jedynym jego świadkiem jest obiektyw, a jego wyobrażenie o zachowaniu się partnera jakże często niepodobne jest do tego, jakiego użyje za tydzień lub dwa nieobecny w tej chwili kolega.

Walka o realistyczny film — pisze J. Toeplitz — *to nie tylko walka o prawidłowy politycznie i artystycznie scenariusz, to również walka o realistyczny styl gry aktorskiej.* Ten styl w filmie polskim jeszcze się wykluwa, może więc i dyskusji się doczeka.

Na razie wzmianki filmowe w prasie ograniczają się do rozważania kilogramów żywej wagi grającego aktora, jego wieku i miejsca szycia noszonych na planie cylindrów. Podczas gdy ciągle jeszcze praca nad rolą filmową jest wielkim poszukiwaniem metody, poszukiwaniem z zawiązanymi oczyma.

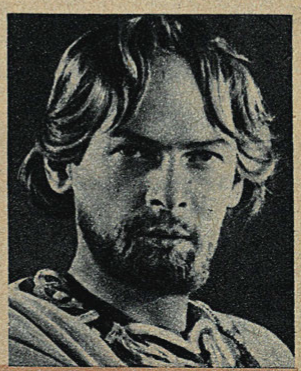
CZESŁAW WOŁŁEJKO

LAURENCE OLIVIER
w roli Hamleta

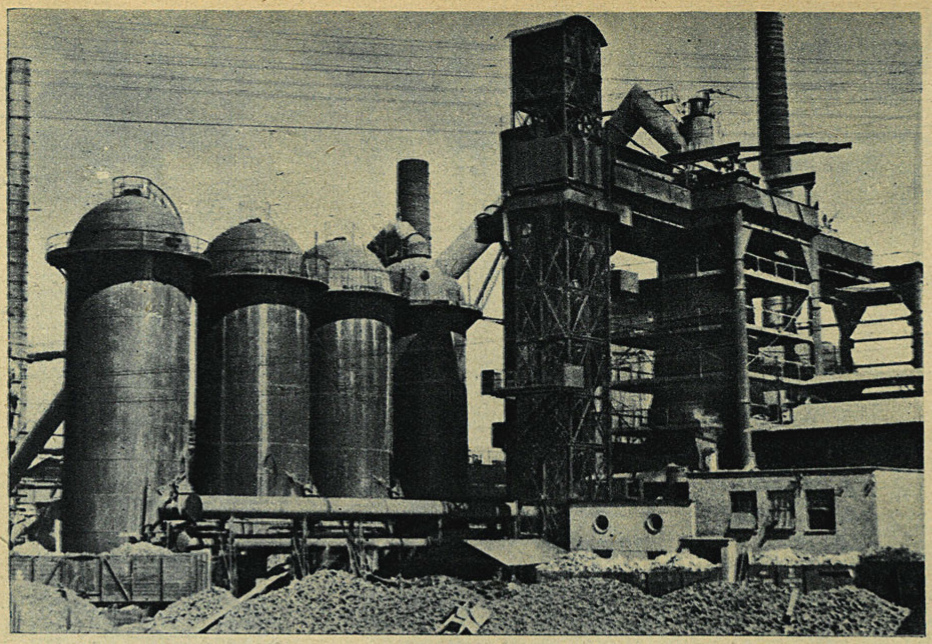


GERARD PHILIPE
w filmie **Klucz marzeń**

WIERA MARECKA
w filmie **Ziemia woła**



MIKOŁAJ CZERKASOW
jako Aleksander Newski



Ogólny widok Huty Ostrowiec, na terenie której nakręcona zostanie większość zdjęć do filmu wg powieści B. Hamery **Na przykład Plewa.**

PIERWS

Miałem się spotkać z Zygmuntem Szyndlerem o ósmej wieczór. Była trzecia po południu. Te pięć godzin, które mi pozostawały, zamierzałem wykorzystać na obejrzenie miasta. Szedłem ul. Kilińskiego, gdy uwagę moją zwróciła grupa chłopców bawiących się dość hałaśliwie na przyległym placyku. Skupieni przed skrzynką zmontowaną na podpórkach z żerdzi, przy której majstrował blondynek w kusych majteczkach, przybierali jakieś bardzo skomplikowane pozy, to znów zbijali się w gromadkę, żywo o czymś rozprawiając.

Zaciekawili mnie. Podszedłem więc do malców i wskazując na skrzynkę, zapytałem co robią.

— Kręcimy film — odpowiedzieli chórem.

— Film... — zdziwiłem się na moment. Bo w następnej chwili przypomniałem sobie, że już kierownik produkcji nowego filmu fabularnego **Pierwsze dni** mówił mi o wielkim zainteresowaniu, które wzbudziła w Ostrowcu ekipa filmowców.

Później, na terenie ostrowieckiej huty miałem możność przekonać się, że również robotników żywo obchodzi praca nad realizacją filmu, który jest adaptacją powieści Bogdana Hamery **Na przykład Plewa.** Nagrzewniczy z huty Bogusław Wesołowski mówił, że teraz innymi oczyma patrzy na filmy. Nigdy bowiem nie sądził, że praca filmowców jest tak trudna i skomplikowana. Jest też pełen podziwu i uznania dla realizatorów za ich wysiłek nad stworzeniem realistycznego obrazu, przedstawiającego historię odbudowy huty w pierwszych dniach po Wyzwoleniu.

Od godziny jesteśmy w „sercu" huty. Ekipa przygotowuje się do rozpoczęcia zdjęć. Ustawiają kamerę, rozciągają dziesiątki metrów kabla łączącego mikrofon z wozem dźwiękowym i reflektory z agregatem. Roboty jest huk! Mój notes pęcznieje notatkami, gdyż wiele elementów trzeba uchwycić na raz, aby naszkicować tło reportażu o realizacji filmu **Pierwsze dni:**

„Na pierwszym planie sylweta wielkiego pieca, jakieś potężne rurociągi — opodal hałdy żużlu".

„W powietrzu unosi się ostry zapach dwutlenku węgla".

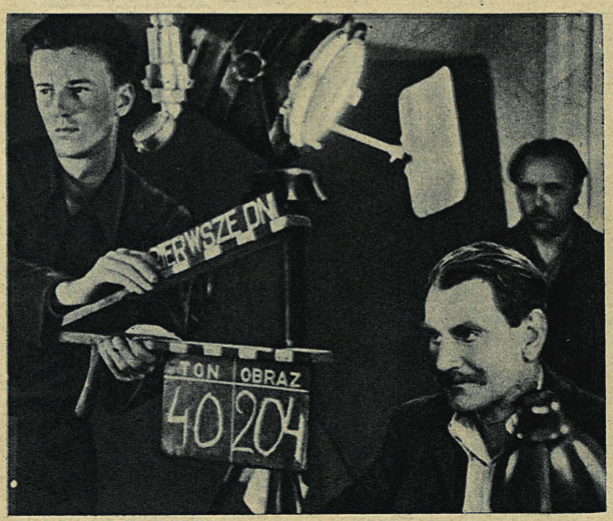
„Głucho dudni maszyna wiatraczna tłoczącą powietrze do wielkiego pieca".

Nagle rodzi się wątpliwość: czy wspominając o pewnych „elementach" (nazwijmy je dekoracyjnymi) dla stworzenia nastroju towarzyszącego zdjęciom — nie spłycam samego tematu. Pewno, że efektownie jest powiązać własne wrażenia terminologią używaną przez filmowców, w rodzaju: — „Wygaś szczeniaka" (tak nazywana jest pewna wielkość reflektora). — „Puść kamerę"! Ale...

Nagle cały teren zalewa światło. Reflektory filmowe? Nie — spust. Wąską strugą płynie ognisty strumień szlaki, od którego bije fala gorącego powietrza. I znów zmierzch. I znów światło. Tym razem płoną reflektory. Na pierwszym planie grupa spawaczy. Za chwilę nakręcona będzie jedna ze scen nowego filmu. W rękach robotników Ryszarda Skrzypczyńskiego i Tadeusza Nowaka (obok aktorów zawodowych w filmie bierze udział wielu robotników spośród załogi huty) błyskają palniki acetylenowe. Z żelaznych sztab lizanych językami płomieni strzelają snopy iskier.

Do pracujących wolnym krokiem podchodzi majster Plewa

Krótka przerwa w czasie zdjęć. Aktor Wieniamin Trusieniew, grający rolę radzieckiego żołnierza, rozmawia z kierownikiem produkcji Z. Szyndlerem.



Zdjęcia do nowego polskiego filmu fabularnego pt. **Pierwsze dni** trwają. Klaps! ...i za chwilę na taśmie filmowej utrwalone zostanie zbliżenie twarzy aktora, Lecha Madalińskiego.

Celina Klimczak i R. Fleszar w chwili nakręcania jednej ze scen do filmu. Z boku obserwuje grę aktorów reż. Jan Rybkowski.

(aktor Ciecierski). Zatłuszczoną czapkę zsunął na tył głowy, jedną rękę umieścił w kieszeni zniszczonej kurtki, drugą trzyma na wysokości piersi.

— Jak wam chłopcy idzie?

— Nieźle. Z kuźnią tylko kłopot. Nie nadążą z robotą...

Plewa spuszcza głowę. Otula się szczelnie kurtką i rusza w kierunku wyraźnie rysującej się sylwety wielkiego pieca.

Jedno z ujęć, które w liczbie kilkuset złożą się na całość filmu — jest gotowe. Ile jednak wymagało wkładu pracy, kilkugodzinnych przygotowań całego zespołu: reżyserów Jana Rybkowskiego i St. Różewicza, operatora Władysława Forberta, Zygmunta Szyndlera — kierującego całym mechanizmem organizacyjno-produkcyjnym, wreszcie aktorów.

Jan Ciecierski, wykonawca głównej roli majstra Plewy, już od trzech miesięcy przebywa na terenie huty, w czasie których zapoznawał się ze środowiskiem. Siedząc owego wieczoru obok wozu dźwiękowego nagrywającego dialogi, powiedział mi:

— Dla aktora, aby mógł odtworzyć pewien obraz nie wystarczy go nawet zobaczyć. Musi on przejąć się swoją rolą. Poddać się otoczeniu, a dopiero wówczas może osiągnąć w jakimś wyższym stopniu doskonałość swego przeobrażania się.

Leopold Nowak, odtwórca roli Tomka Spojdy w **Pierwszym starcie**, oraz Jan Ciecierski grają razem w filmie **Pierwsze dni**.

ZE DNI

Rzecz jasna, inaczej do tej sprawy podchodzą aktorzy-amatorzy spośród robotników zatrudnionych w hucie, o których grze z uznaniem wyrażają się zarówno reżyserzy jak i pozostali członkowie ekipy filmowej. Wprawdzie sześć lat mija od wydarzeń w hucie, opowiedzianych w scenariuszu **Na przykład Plewa**, ale tak wyraźnie wyryły się one w pamięci St. Żywczyka, Zenona Maja, Nowaka czy Skrzypczyńskiego, że odtworzenie pewnych scen nie przedstawia dla nich większych trudności.

* * *

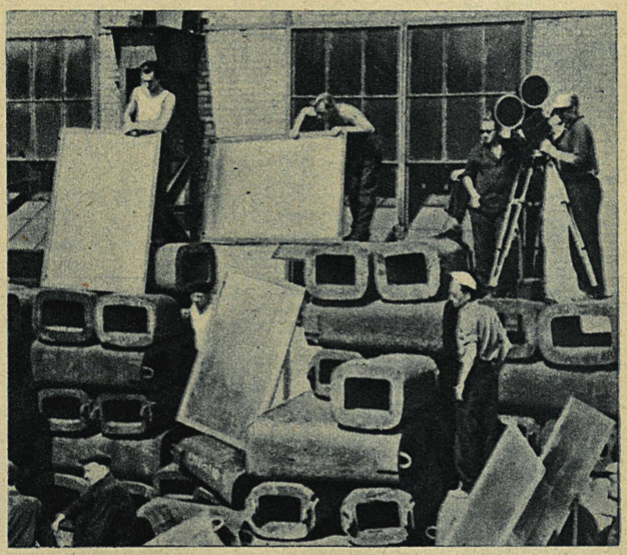
A film — jak już wspomnieliśmy — opowiada o historii odbudowy Huty Ostrowiec w pierwszych dniach po Wyzwoleniu. Ukazuje energię i zapał, z jakim robotnicy przystąpili do uruchamiania swego zakładu pracy, opowiada też o codziennych troskach i radościach załogi.

Najważniejszym jednak elementem filmu jest przebudowa psychiki hutników, ich walka z próbami sabotażu i wszelkimi przejawami wrogiej roboty wymierzonej przeciwko młodej władzy ludowej.

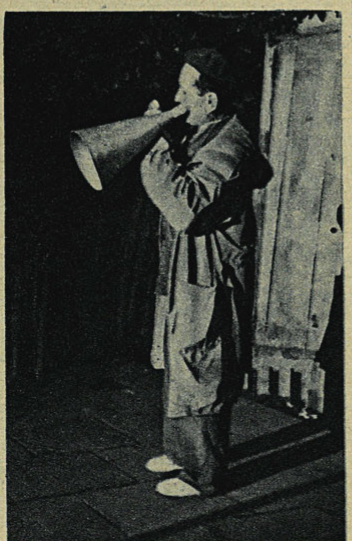
Realizatorzy **Pierwszych dni** (jest to ta sama ekipa, która nakręciła **Warszawską premierę**) przygotowali się do pracy nad filmem bardzo starannie. Przede wszystkim ściśle skoordynowali plany zdjęć z planem produkcyjnym huty, dzięki czemu unika się zbędnych przestojów w pracy. Przeprowadzili wiele rozmów z robotnikami, którzy brali udział w odbudowie huty. Gromadzili szczegóły dotyczące środowiska, w czym nieoceniony okazał się reż. Rybkowski, odznaczony wraz z reż. Różewiczem Nagrodą Państwową. Pochodzi on z Ostrowca i wśród załogi ma wielu kolegów ze szkolnej ławy.

Ekipa nawiązała ścisły kontakt z robotnikami. Jest to sprawa pierwszorzędnej wagi i od niej w bardzo poważnym stopniu zależy powodzenie w pracy filmowców. Wzajemne zrozumienie ważności swej pracy i wzajemna pomoc — oto klimat w jakim rodzi się nasz nowy film, który będzie służył sprawie pokoju i postępu.

Tekst: MAREK RÓŻYCKI.
Zdjęcia: STEFAN WASILEWSKI



Zdjęcie robocze z pracy ekipy filmowej, realizującej w naturalnej scenerii huty ostrowieckiej film o majstrze Plewie.



Operator filmu Wł. Forbert udziela instrukcji szefowi oświetlaczy, kierującemu właściwym ustawieniem reflektorów na planie.

Podczas Święta Lipcowego zespół aktorski filmu **Pierwsze dni** wziął czynny udział w Akademii na terenie huty. Na zdjęciu: Rajmund Fleszar deklamuje okolicznościowy wiersz.

Aleksander Zelwerowicz za kreację w roli Jaskrowicza w sztuce Stefa
wie, otrzymał Państwow

NAJTRUDNIEJSZY DOKUMENT

Realizatorzy filmów dokumentalnych rzadko dotąd pokazywali się w teatrze. Poprzedni okres historyczny, zdający w kulturze wszystko na przypadek, a potem na machinacje wielmożów sanacyjnych, nie wskazał im drogi do tej dziedziny sztuki. Powstały stąd szkody, których nic już nie zdoła odrobić.

Dzisiaj wydaje się rzeczą prawie nie do wiary, że ludzie, którym cywilizacja dała do ręki wspaniałe środki techniczne, mogli nie zatroszczyć się o to, żeby utrwalić zakrzepłą w gniewie i proteście twarz Stefana Jaracza, czy też uchwycić wdzięk gestu Juliusza Osterwy.

Znamy tchórzliwe powody tych niechęci. Ale fakt pozostaje faktem. Wielkie dzieła sztuki, stanowiące dumę kultury polskiej, przepadły dla nowych ludzi w Polsce bezpowrotnie. Nie możemy dzisiaj tym ludziom, sięgającym z tak wielkim szacunkiem po najcenniejsze dzieła przeszłości, pokazać Jaracza choćby w **Kapitanie z Koepenick.** Tylko nieliczni, a jest ich coraz mniej, zapamiętali sobie na zawsze scenę, kiedy Jaracz, przebrawszy się w mundur wypożyczony u handlarza starzyzny, podchodził do lustra w pustej poczekalni kolejowej. Ileż i jakich trzeba by słów, żeby oddać tę groźną ciszę, kiedy pochylał się do lustra, opierał rękami o ramę, prawie dotykał szkła twarzą i stał tak długo z nabrzmiałym karkiem i drgającymi plecami.

A jakich znowu trzeba by słów, żeby ukazać go zaraz potem, kiedy odwracał się do widowni z oczami rozszerzonymi przerażeniem i nagle wybuchał śmiechem, mocniej wstrząsającym światem przemocy, zła i głupoty, niż najbardziej namiętne oskarżenie.

Sztuka aktorska nie łatwo poddaje się opisowi. W swoich najwyższych osiągnięciach apeluje do umiejętności pisarskich równie znakomitych, a więc jak wszystko, co wielkiego w sztuce — rzadkich. Kamera filmowa pozwala pokonać takie przypadkowości, bo nie każe czekać na uzdolnienia aż tak wyjątkowe. **Byle zjawiła się na czas.**

Nie jest rzeczą przypadku, że w nowych warunkach politycznych, zapewniających sztuce rozumną opiekę, zespół realizatorów filmowych przybył do Teatru Kameralnego w Warszawie, aby utrwalić inne dzieło sztuki aktorskiej, także na miarę niezwykłą — kreację Aleksandra Zelwerowicza w **Grzechu** Żeromskiego.

Dzisiaj jednak dla nas słowo „utrwalić" nie znaczy tylko: przenieść mechanicznie na taśmę filmową dla złożenia w archiwum. W okresie powszechności sztuki, żywej ciekawości człowieka i świata u ludzi w dalekich, niegdyś „zapadłych" wsiach, taki cel sfilmowania gry znakomitego aktora byłby nieporozumieniem. Każda wielka zdobycz w dziedzinie sztuki staje się własnością powszechną równie szybko, jak nowe wyniki współzawodnictwa. Przed zespołem, podejmującym te zadania, stanęły więc liczne i trudne problemy.

Tym trudniejsze, że nowe dla ludzi filmu, przywykłych obracać się w świecie rzeczywistym. W tym świecie wiatr porusza liście na drzewach, robotnik pręży mięśnie w prawdziwym wysiłku kiedy bije łomem w piec hutniczy, woda burząca się wokół nowej zapory mówi o działalności człowieka, nawet gdy się go nie ukazuje. Temu bogactwu rzeczywistego świata teatr nie może dorównać. Jego liście przyczepione drutem do konarów z masy papierowej są martwe i ubogie. Wydobywanie przez film tych wstydliwych słabostek teatru oddałoby mu złą przysługę — naraziło na śmieszność.

Na szczęście nie na tym polega sztuka sceniczna i nie tutaj teatr szuka swojej prawdy. Szuka jej, podzielając pod tym względem głęboką pasję swoich czasów, przede wszystkim w człowieku. A jeśli ją znajduje w sposób tak pełny, bogaty i przyjazny człowiekowi, jak w twórczości Stefana Jaracza czy teraz w twórczości Aleksandra Zelwerowicza, to może się nie obawiać wszelkiej „teatralności". Obiektyw kamery, wykrywający bez litości falsyfikat tak samo w liściu jak w uczuciu, tutaj nie wykaże fałszu.

BOHDAN KORZENIEWSKI
laureat Nagrody Państwowej

„GRZ

Aleksander Zelwerowicz w roli Henryka Jask

Wszystkie zdjęcia z f

a Żeromskiego **Grzech**, wystawionej w Teatrze Kameralnym w Warsza
Nagrodę w dziale sztuki.

„ECH"

icza i Hanna Skarżanka jako jego córka, Anna.
„Grzech" — *F. Fuchs*

NOTATKI REALIZATORA

Po 54 latach odbyła się w Teatrze Kameralnym w Warszawie prapremiera sztuki Stefana Żeromskiego pt. **Grzech.**

Wystawienie **Grzechu** w opracowaniu literackim Leona Kruczkowskiego i reżyserii Bohdana Korzeniewskiego stało się wydarzeniem życia artystycznego stolicy.

Znakomita inscenizacja, wspaniała gra zespołu aktorskiego z Aleksandrem Zelwerowiczem na czele sprawiły, iż spektakl **Grzechu** cieszył się niesłabnącym powodzeniem wśród publiczności teatralnej.

Nie mógł przeto ujść uwagi Polskiej Kroniki Filmowej fakt prapremiery sztuki Stefana Żeromskiego, która stała się jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych ostatniego okresu.

Postanowiono sfilmować przedstawienie. Decyzja była prosta, lecz od decyzji do wykonania prowadziła długa i trudna droga.

TEORIA I PRAKTYKA

Film i teatr uchodzą często za rodzaje sztuki blisko ze sobą spokrewnione.

Konwencje teatru i konwencje filmu są jednak różne i przy bliższej ich analizie teoretycy sztuki dochodzą niekiedy do nie zawsze słusznych wniosków o nieprzekraczalnych granicach, dzielących młodą sztukę filmu od wiele wieków liczącej sztuki teatralnej. Te wywody teoretyków nie powstały tylko z czystej spekulacji myślowej. Oparte są również na doświadczeniach praktycznych. Przyczyną ich są głównie błędy popełnione przez realizatorów filmów na temat sztuk teatralnych.

O powodach tych błędów wspomnę w dalszym ciągu moich notatek. Tutaj chciałbym tylko zaznaczyć, że we wszelkich dyskusjach na temat przenoszenia sztuki teatralnej na ekran panuje zasadnicze nieporozumienie.

Idzie bowiem nie o to, jak zrobić z teatru film czyli przekształcić jeden gatunek sztuki w drugi, lecz o to, jak przy pomocy środków filmowych najwierniej oddać charakter teatru i w imię czego należy to czynić.

ZAMIAST WYBLAKŁYCH FOTOGRAFII

Sztuka aktorska należy do sztuk najmniej utrwalonych. Po wielkim pisarzu zostają jego dzieła, po muzyku — kompozycje, plastyk przekazuje potomności rzeźby i obrazy — a co pozostaje po wielkim aktorze? Niewiele: kilka wspomnień i fotografie nie dające żadnego wyobrażenia o sztuce gry aktorskiej, pozostaje czasem monografia.

Sztuka aktorska — dzieje się w czasie. Fotografia utrwala tylko moment, jeden gest, jeden charakterystyczny grymas twarzy, nie pozwala odtworzyć całej skali talentu aktora, wszystkich jego umiejętności.

Rewelacją wielu scen świata była swego czasu Helena Modrzejewska. Świetną aktorką była podobno znakomita pisarka Gabryela Zapolska.

Czy młode pokolenie aktorskie może na podstawie kilku wypowiedzi, różniących się zresztą w swych relacjach, i na podstawie kilku wyblakłych fotografii stworzyć sobie obraz gry wielkiego aktora przeszłości i brać z niej przykład?

Pytanie jest trochę retoryczne, a odpowiedź prosta. — Nie. W związku z tym powstaje inne pytanie. Czy można w jakiś sposób ochronić sztukę aktorską przed kruchością pamięci ludzkiej i przekazać ją w możliwie wiernej formie dalszym pokoleniom? — Można.

NIE WYSTARCZY CZYTAĆ

Określenie, że film jest dziejopisem historii, jakkolwiek brzmi patetycznie, jest niewątpliwie słuszne.

Tylko dokument filmowy może przekazać po latach wstrząsającą prawdę hitlerowskich zbrodni, tylko taki dokument może ukazać autentyczny wygląd ulic Leningradu w historycznych dniach wielkiej rewolucji itp.

Sztuka filmowa, podobnie jak sztuka teatralna, dzieje się w czasie i dlatego jedynie film może zarejestrować wszystkie etapy jej s t a w a n i a s i ę.

Uwagi te dotyczą nie tylko kreacji aktorskiej. Wielkie inscenizacje dokonywane przez

(Dalszy ciąg na str. 10-ej)

(Dalszy ciąg ze str. 9)

wybitnych reżyserów mimo wielu recenzji i wypowiedzi zginą zasadniczo bez śladu, jeśli nie utrwali ich obiektyw filmowy.

Przeciwnicy tego stwierdzenia niewątpliwie zaprotestują w tym momencie. „Przecież istnieją dokładne wskazówki inscenizacyjne, szczegółowo opracowane scenariusze reżyserskie, wszystko można przeczytać". Tak. Ale o sztuce teatralnej, podobnie jak i o filmie, nie można tylko czytać, trzeba je widzieć i słyszeć. Tylko wtedy ich obraz jest pełny.

Streszczając — zbiór dokumentów filmowych to nie bezużyteczny lamus, lecz warsztat dla przyszłej twórczej pracy.

DOŚWIADCZENIA PRZEDWOJENNE

Jak wyglądają dotychczasowe doświadczenia w tej dziedzinie? Kinematografia nasza okresu przedwojennego nie interesowała się zupełnie sprawą utrwalenia wielkich kreacji aktorskich i wielkich inscenizacji. Kultura polska poniosła przez to nieobliczalne straty. Jedyna próba to film o mistrzu sceny Ludwiku Solskim, nakręcony przed rokiem 1939. Żałować należy ze względu na wielki talent Solskiego, że próba ta była nieudana.

Wstrząsająca kreacja Solskiego w roli Wiarusa w **Warszawiance** Wyspiańskiego, kreacja, którą zalicza się już do historii teatru polskiego, przechodziła na ekranie bez większego wrażenia, bynajmniej nie z winy wielkiego aktora. Nad filmem zaciążył brak starannego przygotowania, niedostateczne przemyślenie koncepcji oraz brak teoretycznego rozważenia różnic między teatrem a filmem.

Metodę, jaką posłużyli się realizatorzy filmu o Solskim, określilibyśmy dziś jako metodę naiwnego naturalizmu. Ze wzruszającej roli Wiarusa zostawało tylko wrażenie teatralnie przyklejonej brody.

NOWE PRÓBY I NOWE PORAŻKI

Nowa kinematografia polska zwróciła baczną uwagę na rozwój życia teatralnego.

Polska Kronika Filmowa w swoich cotygodniowych wydaniach poświęciła pewną ilość miejsca tematom z życia teatralnego.

Sprawiedliwość nakazuje przyznać, że poza jednym wypadkiem (krótki reportaż ze sztuki Kruczkowskiego **Niemcy**) próby te były raczej nieudane, a niekiedy nawet nie ujrzały światła ekranu (reportaż z **Moralności pani Dulskiej**).

Mimo to, próby te stanowią cenny materiał doświadczalny, pozwalający określić przyczynę błędów oraz postępowanie na przyszłość.

Przyczyny błędów dają się sprowadzić do trzech zasadniczych punktów: a) brak odpowiedniego przygotowania zarówno teoretycznego jak i technicznego; b) niedostateczność środków technicznych; c) zbyt krótki okres realizacji.

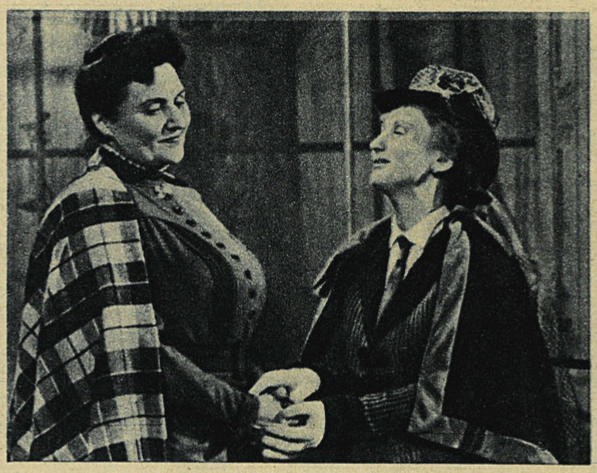
NASZE ZADANIA

Zadaniem realizatorów filmu **Grzech** było początkowo dokonanie czysto archiwalnych zdjęć ze spektaklu w Teatrze Kameralnym. Po kilkakrotnym obejrzeniu sztuki stało się jednak dla zespołu realizatorskiego jasne, że spektakl ten zarówno ze względu na autora sztuki, jak i wielkie kreacje aktorów oraz twórczą reżyserię—zasługuje na coś więcej, niż na zwykłą dokumentalną rejestrację.

Postanowiono dokonać adaptacji filmowej większego fragmentu sztuki. Było to zadanie zupełnie nowe.

„GRZECH"

Zofia Małynicz, laureatka Nagrody Państwowej, jako Parmen i Janusz Bylczyński w roli Bukowicza w jednej ze scen aktu III.



Leokadia Pancewicz-Leszczyńska, laureatka Nagrody Państwowej, i Ryszarda Hanin w rolach Ogrodzkiej i Kwadrowskiej.

Podczas pracy nad filmowaniem III aktu **Grzechu**: operator Franciszek Fuchs i jego asystent P. Minkiewicz dokonują pomiaru światła. Na planie — Hanna Skarżanka. *(Fot. R. Tomczak).*

PRZYKŁADY I WZORY

Podobnie, jak w wielu innych dziedzinach sztuki filmowej, tak i w dziedzinie filmów na temat teatru — kinematografia radziecka może dostarczyć najwięcej przykładów.

Filmy takie, jak film o wielkim aktorze Kaczałowie czy o wspaniałym teatrze, jakim jest moskiewski MCHAT nie należą w kinematografii radzieckiej bynajmniej do rzadkości.

Realizatorzy radzieccy rozpracowali problem filmowania sztuk teatralnych zarówno od strony teoretycznej, jak i praktycznej.

W ich słusznym zrozumieniu filmowanie sztuki teatralnej to nie niewolnicze przenoszenie spektaklu na ekran, lecz twórcze utrwalenie sztuki teatralnej przy pomocy środków filmowych.

WSTĘPNE PRZYGOTOWANIA

Przy realizacji filmu należało uniknąć przede wszystkim zasadniczego błędu, to jest braku przygotowania. Okres zdjęć poprzedziło wielokrotne obejrzenie sztuki przez reżysera filmu oraz operatora obrazu i operatora dźwięku.

Pierwszym problemem, jaki trzeba było rozwiązać, był problem selekcji materiałów. Jest rzeczą oczywistą, że w ramach 20-minutowego filmu nie można odtworzyć całej sztuki teatralnej trwającej 2 godziny.

Nie można też przedstawić sztuki przy pomocy luźnych fragmentów wyrwanych z różnych aktów. Konieczne było wybranie większej całości posiadającej zwartą konstrukcję dramatyczną oraz te wszystkie wartości, jakie cechują całą sztukę teatralną.

Wybór padł na akt 3-ci ze względu na jego syntetyczny charakter oraz ze względu na fakt, że w akcie tym znakomity aktor Aleksander Zelwerowicz, grający rolę ojca, najpełniej zabłysnął swym wielkim talentem. O utrwalenie tego kunsztu scenicznego i przekazanie przyszłości szło nam w pierwszym rzędzie.

Zrozumiałe jest, że sfilmowana sztuka teatralna w pierwszym rzędzie interesować będzie ludzi teatru. Nie szło jednak tylko o zrobienie filmu dla wąskiego grona fachowców i krytyków.

Sfilmowana sztuka teatralna winna, zdaniem realizatorów, stanowić, jeśli idzie o utrwalone kreacje aktorskie — wzór i naukę dla młodego pokolenia aktorskiego (szkoły teatralne) a poza tym powinna dostarczyć szerokim rzeszom widzów możliwie pełnych wzruszeń artystycznych.

TADEUSZ MAKARCZYŃSKI

(Dokończenie w nast. numerze)

RODZINA SONNENBRUCKÓW

Eduard von Winterstein w roli profesora Sonnenbrucka. Za kreację tę otrzymał na VI MFF w Karlovych Varach nagrodę za grę aktorską.

„Od dawna, na długo jeszcze przed 1939 rokiem było dla mnie jasne i oczywiste, że „drut kolczasty" prawdziwego frontu współczesnych walk o losy świata przebiega nie pomiędzy narodami lecz poprzez narody — że i w Niemczech przebiegał on i dziś również przebiega tak samo między demokracją a faszyzmem czy neofaszyzmem, między pokojem a wojną".—Tak pisze Leon Kruczkowski w jednej ze swoich wypowiedzi o sztuce **Niemcy**, na podstawie której powstał niemiecki film **Rodzina Sonnenbrucków**. Piórem Kruczkowskiego, gdy pisał swą sztukę o Niemcach, a jak się miało później okazać m. in. i dla Niemców — kierowało głęboko humanistyczne zrozumienie życia i ludzi, dialektyczna ocena zjawisk, szczera chęć dopomożenia polskiemu i niemieckiemu narodowi w znalezieniu prawdy o przeszłości, a tym samym w budowie pozytywnej, pokojowej i przyjacielskiej współpracy. Że Kruczkowski cel swój osiągnął — wskazuje chociażby fakt, iż wielokrotnie wystawiana w teatrach Niemieckiej Republiki Demokratycznej polska sztuka doczekała się również sfilmowania.

Przypomnijmy problematykę utworu w tych fundamentalnych punktach, które są identyczne w sztuce i w filmie.

Rzecz dzieje się w rodzinie wybitnego naukowca, prof. Sonnenbrucka, w końcowej fazie minionej wojny. Profesor Sonnenbruck, centralna postać dramatu, inteligent - liberał, zajmuje, jak mu się wydaje, w stosunku do hitlerowskiej rzeczywistości postawę neutralną. Nie idzie za i nie idzie przeciw. Czeka. Czeka na bliżej nieokreślone prawdziwe Niemcy.

Życie nie uznaje jednak neutralności w stosunku do swych przejawów. Wieża z kości słoniowej prof. Sonnenbrucka okazuje się nie tyle nietrwała, co złudna. Zjeżdżają do Getyngi dzieci profesora: syn SS-owiec Willy, działający w Norwegii, córka — pianistka Ruth, grywająca dla oficerów w okupowanej Francji, a także laborant Hoppe, pełniący w latach wojny funkcję żandarma w polskim miasteczku. Zasiadają przy jednym stole z „neutralnym" profesorem, z jego żoną, hitlerowską działaczką, z ich synową Liesel, która nienawidzi wszystkiego, co nie jest faszystowskie.

Willy, Ruth i Hoppe zjawili się jednak nie sami. Przywieźli ze sobą przeżycia, które dokonały się tam — w „Festung Europa". Hoppe —wspomnienie zamordowanego przez siebie dziecka żydowskiego. Ruth — straszliwy obraz egzekucji francuskich patriotów. Willy — cyniczne zadowolenie z oszukania norweskiej matki, której syna zamordowano w śledztwie.

Tak przyszło do domu profesora Sonnenbrucka życie, to życie podłe i straszliwe, którego nie chciał widzieć. Życie faszyzmu.

Ale do domu profesora Sonnenbrucka przyszło w tych dniach inne jeszcze życie, o którym też nie chciał wiedzieć, a które działało na niego i dla niego w okresie hitlerowskiej nocy. Przyszedł, szukając pomocy, zbiegły z obozu koncentracyjnego jego były asystent, Joachim Peters, niemiecki komunista.

Te dwa życia, dwa światy, toczyły walkę o prof. Sonnenbrucka, choć on sam nie zdawał sobie z tego sprawy. Teraz walka zaczyna toczyć się w nim.

Ginie w obronie Petersa przeobrażona Ruth. Umiera oszukana Berta Sonnenbruck. Willy szykuje się pod amerykańskim patronatem do nowej wojny. Profesor Sonnenbruck został sam. — Już nie sam.

Profesor Sonnenbruck wybrał prawdę i walkę o nią. Znalazł wówczas wokół siebie setki, tysiące przyjaciół, towarzyszy, uczciwych ludzi, którzy murem, ustrojonym gołębiami, stanęli na drodze nowych zbrodni, nowej imperialistycznej wojny.

Analiza różnic, zachodzących między sztuką Kruczkowskiego a scenariuszem filmu, a dalej analiza interpretacji utworów przez reżysera nie mieści się w ramach skromnej recenzji. Przyjmijmy więc film tak, jak go nam pokazano. Niewątpliwie jest on ostrym i celnym oskarżeniem ustroju faszystowskiego, jest wyrazem pokojowych i postępowych dążeń demokratycznych Niemiec. Dając sumienną analizę pseudo - neutralnej, inteligenckiej postawy profesora i rzetelny obraz jego przeobrażeń, a zarazem próbę określenia postawy narodu niemieckiego za panowania Hitlera — spełnia doniosłą rolę w walce z przeżytkami starego w świadomości obywateli NRD. W Polsce przyczyni się niewątpliwie do dalszego pogłębienia uczuć zrozumienia, sympatii i przyjaźni dla nowych Niemiec.

Obok wielu zalet dostrzegamy w filmie niedociągnięcia. Przenoszenie sztuki teatralnej na ekran dawało szerokie możliwości rozbudowy wielu nieodzownych w teatrze skrótów. Tych możliwości nie potrafiono w pełni wykorzystać. Najpoważniejszy zarzut dotyczy sprawy Petersa. Peters, przedstawiciel tych Niemiec, które były poprzez wszystkie trudne lata ostoją zwycięskiej dziś postępowej myśli — pozostał w filmie bohaterem drugoplanowym. A przecież w jego postaci zawarta jest wielka treść ideowa dziejów zarówno profesora Sonnenbrucka, jak i całego narodu niemieckiego. Nie powinien być w filmie przelotnym ptakiem. Powinien być sumieniem wszystkich pozostałych postaci, uosobieniem prawdziwych Niemiec. Postać Petersa wymagała rozbudowy i wzmocnienia. Tego niestety nie uczyniono.

Dalszy zarzut dotyczy dramaturgii utworu. Niedostatecznie twórcze przepracowanie założeń teatralnych na użytek filmowy spowodowało, że akcja filmu rwie się raz po raz, że fabuła rozwija się poprzez oderwane obrazy, że brak jest ciągłości wydarzeń. Niemało zawinił tu chaotyczny montaż poszczególnych kadrów.

Zwraca uwagę opracowanie scen z walk partyzanckich, reprezentujące wybitne walory filmowe. Na pełne uznanie zasługuje też starannie przemyślana i wykonana strona operatorska filmu, charakteryzująca się troską o szczegół i bardzo dynamicznymi ujęciami wydawałoby się najbardziej statycznych scen (rozmowy, zebrania). Rażą chwilami przerosty symboliki, za wiele kadrów fotografowano w lustrach.

Aktorzy trafnie ujęli na ogół poszczególne postacie. Eduard von Winterstein w roli profesora, Irena Korb jako Liesel, Ursula Burg w roli Ruth, Maly Delschaft jako żona profesora, Aribert Grimmer (Hoppe), H. G. Rudolph (Behnke), Horst Preusker (Willy) to duże osiągnięcia aktorskie. Słabiej wypadli Raimund Schelcher jako Peters, Albert Venohr w nie dość jasno sprecyzowanej roli Jurysia i Aleksandra Śląska jako Fanchette, co wynikło nie tyle z winy aktorki, co reżyserii.

I. Kar.

WESZŁY NA EKRAN

RODZINA SONNENBRUCKÓW
(Die Sonnenbrucks)

Według sztuki **Leona Kruczkowskiego „Niemcy"**

Scenariusz: **Kurt Maetzig i Leon Kruczkowski**

Reżyseria: **Georg C. Klaren**
Zdjęcia: **Fritz Lehmann**
Muzyka: **Ernst Roters**

Wykonawcy: **E. v. Winterstein** (prof. Sonnenbruck), **M. Delschaft** Berta, jego żona), **U. Burg** (Ruth), **H. Preusker** (Willy), **I. Korb** (Liesel), **R. Schelcher** (Peters), **A. Śląska** (Fanchette) i in.

Produkcja: **DEFA** — 1951 r.

DZIEWCZYNA U ŹRÓDŁA
(Anait)

Scenariusz wg bajki ormiańskiej **G. Agajana i W. Szwajcera**

Reżyseria: **Amo Bek-Nazarow**

Zdjęcia: **I. Diliadarian**

Muzyka: **A. Satian**

Wykonawcy: **M. Simionian** (Anait), **E. Sebar** (Caryca Aszchen), **F. Dowlatian** (Waczagan, jej syn), **G. Neresesjan** (Car Nureddin), **B. Isaakian** (Feruzi), **D. Malan** (Aram), **Sz. Talan** (Gusan)

Produkcja: **Wytwórnia Filmowa w Erywaniu** — 1942 r.

NASZ OBIEKTYW

BUMERANG

Konkurencyjny festiwal filmu zachodniego w zachodnim Berlinie okazał się nie tylko artystyczną klapą, ale i niebezpiecznym bumerangiem dla organizatorów. Impreza ta, finansowana jawnie przez amerykański zarząd wojskowy w Berlinie, istotnie ściągnęła pewną ilość filmowców i dziennikarzy z całego świata. Ludzie ci jednak, doskonale obeznani z hollywoodzką makulaturą, która stanowiła clou programu festiwalu, spędzili czas na zaznajomianiu się z nieznaną im prawie zupełnie sztuką filmową demokratycznego świata.

WOZZECK

ZIMNE SERCE

Konserwatywnemu publicyście angielskiemu, E. Wollenbergowi, oraz grupie jego kolegów towarzyszył przez okres festiwalu przedstawiciel zachodnio-niemieckiego przemysłu filmowego. Był bardzo zmartwiony, że goście, zamiast iść do festiwalowego „Titania-Palast" na farsę z Haroldem Lloydem, chodzili notorycznie do kin sektora demokratycznego na filmy NRD, radzieckie, polskie itp.

Po kilkunastu takich wyprawach, w toku konferencji prasowej, Mr. Wollenberg powiedział dosłownie:

— Widziane przez nas „Zimne serce" i „Rada bogów" to filmy o doniosłej tematyce i naprawdę wysokim poziomie artystycznym. British Film Society sprowadza właśnie film „Wozzeck" do Anglii na wielokrotne zapotrzebowanie. „Poddany" pokazuje drogę indywidualisty do niewolniczego systemu imperializmu. Dlaczego w Niemczech Zachodnich nie robicie podobnie prawdziwych filmów?

— Bo nie możemy sobie pozwolić, żeby jeden film trzymać w produkcji po pół roku a nawet dłużej — odparł skwapliwie anioł - stróż anglosaskich dziennikarzy.

Naiwne pytanie. Zawstydzająca odpowiedź. (pł)

Jak tam było w Piszu?

Komunikuje nam Okr. Zarząd Kin w Olsztynie, że opisany przez nas wypadek „skracania" filmów przez operatora kina w Piszu nie miał miejsca. Stwierdził to protokół, podpisany przez 30 świadków, nadesłany ostatnio do Olsztyna.

Notatka o Piszu, która ukazała się w nrze 29 „Filmu", oparta była na korespondencji w nrze 172 „Życia Olsztyńskiego" podpisanej przez ob. M. Ch., którego nazwisko i adres znane są redakcji „Życia". Bardzo chcielibyśmy wiedzieć, co na to ów ob. M. Ch., któremu zarzucają pisanie fałszów, a który w „Życiu" sprawę postawił jeszcze ostrzej, mówiąc nie o jednym jakcie „skrócenia" filmu, ale o faktach, które „powtarzają się okresowo".

Jeśli operator z kina w Piszu jest bez winy, serdecznie go w imieniu własnym i „Życia" przepraszamy. (jpł).

CZY MOŻEMY NAKRĘCIĆ FILM O IRANIE?

Wytwórnie francuskie, włoskie, a nawet jedna szwedzka nakręcają obecnie filmy, mające za tło rozmaite kraje Afryki, Azji i Oceanii. Oczywiście, są to po większej części bezwartościowe melodramacidki, w których romantyczna i malownicza sceneria służy za dekorację dla łkań porzuconej kochanki, bądź za teren pościgu za międzynarodową szajką złodziei brylantów.

Dowodzi to jednak, że i na terenie Europy, bez uciekania się do długotrwałych, kosztownych ekspedycji, np. w Sztokholmie, nakręcić można film o tematyce egzotycznej.

Czy nie warto by spróbować tego na naszym terenie, łącząc element egzotyki z prawdziwym społecznie, interesującym swą odmiennością tematem? Choćby np. coś o wyzyskiwanych ludach Marokka, czy walce robotników naftowych Iranu?

Nasi scenarzyści i realizatorzy powinniby się nad tym zastanowić. (pl)

BITWA O ZIELONE

Radzieckie filmy barwne systemu Sovcolor słusznie uważane są za najlepsze pod względem koloru na świecie. Filmowcy radzieccy nie spoczywają jednak na laurach. W początkach lipca br. kolegium Ministerstwa Kinematografii zorganizowało konferencję poświęconą dalszemu doskonaleniu jakości barwy w filmie, ze szczególnym naciskiem na podniesienie jakości barwy zielonej i jej odcieni. Po referacie wicedyrektora wydziału technicznego Ministerstwa, Uspienskiego, wywiązała się dyskusja, w której wypowiadali się m. in. reż. Gierasimow i operatorzy Magidson i Jofis. Podkreślali oni, że jakość barwy zależy w pierwszym rzędzie od poziomu pracy operatora i wysunęli szereg propozycji zmierzających do dalszego podniesienia fachowych kwalifikacji radzieckich operatów. (jp)

KŁOPOTY Z CHIŃSKIM DUBBINGIEM

Nie lada kłopoty ma obecnie kierownik Wydziału Dubbingowego berlińskiej DEFY. Oto w ateliers w Johannisthalu znalazł się pierwszy chiński film fabularny **Córki Chin.** Długie dyskusje towarzyszyły już samemu doborowi aktorów, mających „wypożyczyć" swe głosy chińskim aktorom i aktorkom. Chodziło bowiem o to, aby nic nie uronić z narodowej egzotyki chińskiej.

Kiedy te wstępne trudności zostały pokonane okazało się, że poruszenia ust aktorów chińskich ktoś mówiący po niemiecku może naśladować z największą tylko trudnością. Język chiński operuje bowiem, jak wiadomo, znacznie krótszymi i bardziej urywanymi okresami, niż niemiecki. Toteż poprawne i ścisłe oddanie w tłumaczeniu walorów tekstowych oryginału wydawało się prawie niemożliwością.

Kolektywny wysiłek pracowników Wydziału Dubbingowego dał jednak pozytywne rezultaty i dubbing **Córek Chin** znajduje się na ukończeniu. (j)

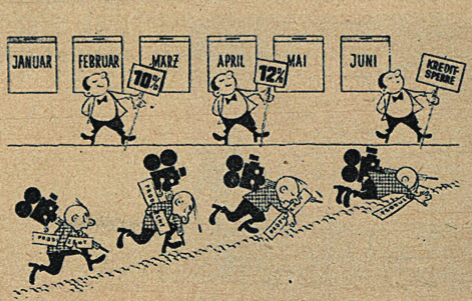
Jak widzimy, ktoś się przewraca

Apel, wystosowany do wszystkich postępowych filmowców zachodnio - niemieckich przez reż. dr Kurta Maetziga w czasie uroczystości pięciolecia demokratycznego filmu niemieckiego, spotkał się z wielkim zainteresowaniem po zachodniej stronie Łaby.

Sytuacja kinematografii zachodnio - niemieckiej, uzależnionej zupełnie od kapitału amerykańskiego, staje się wręcz rozpaczliwa. Oto „humorystyczny" rysunek z zachodnio-niemieckiego pisma branżowego „Die Filmwoche", przedstawiający producenta niemieckiego, potykającego się o brak pomocy i kredytów w marcu, przewracającego się — w maju, w czerwcu zaś leżącego już gruntownie i bez ratunku.

„Humor", jakim częstuje swych czytelników „Die Filmwoche" można by nazwać wisielczym, gdyby nie fakt, że wielu z płaczących obecnie pod brutalnym naciskiem amerykańskim kręciło własnoręcznie stryczki na własne szyje. Spontanicznie i dobrowolnie.

Nic więc dziwnego, że teraz — przewracają się producenci, a reżyserzy, aktorzy i technicy uciekają na wschód. (płaż).



PO PRACY

— A co robicie wieczorami?

— Czasem czekamy na prelegenta, czasami na kino objazdowe...

(rys. W. Konowałowa)

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

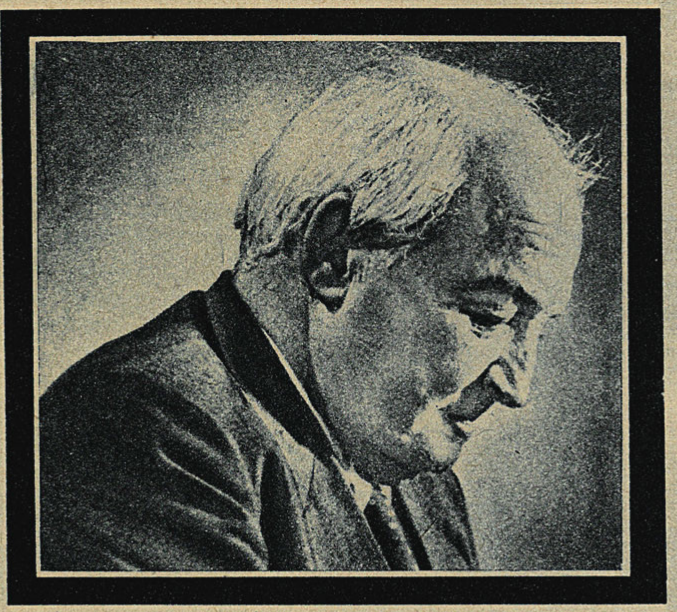
Nagrodzony film słowacki

Wkrótce na nasze ekrany wejdzie film „Bój skończy się jutro", zrealizowany przez Bratysławską Wytwórnię Filmową w związku z 30 rocznicą Słowackiej Partii Komunistycznej. Treść filmu stanowi wielki strajk robotników w 1932 r., zatrudnionych przy budowie linii kolejowej w środkowej Słowacji. Autor filmu, czeski reżyser Miroslaw Cikan, wraz z całym kolektywem współpracowników otrzymał w tym roku państwową nagrodę II stopnia. (lr)

NIKT NIE CHCIAŁ BRACI WARNER

Jak już pisaliśmy, bracia Warner wystawili swą wytwórnię *Warner Brothers* na sprzedaż. Czekali trzy tygodnie na oferty. **Zgłosił się jeden jedyny pan Louis R. Lurie, przemysłowiec.** Zapoznawszy się ze stanem finansowym fabryki filmów, pan Lurie zrezygnował z kupna. Na pociechę bracia Warner ogłosili nowy slogan firmy: „Pracujemy w tym przemyśle 50 lat, nie możemy sobie wyobrazić innej pracy. Patrzymy w przód i idziemy w przód".

Powstaje pytanie ku czemu? Ku jeszcze głębszemu bankructwu? (buk)



W Anglii zmarł postępowy reżyser angielski Robert Flaherty, twórca brytyjskiej szkoły dokumentalnej, człowiek, który przez 30 lat swojej pracy walczył o film realistyczny, służący człowiekowi, wymowny artystycznie i społecznie.

Koszty rosną...

Francuski „Centre National du Cinema" ogłosił statystykę, na podstawie której wykazał, że koszt realizacji filmu we Francji wynosił w 1938 roku — 3.000.000 franków, w 1946 r. 24.300.000 franków, a w 1950 r. aż 47.700.000 franków, przy czym eksploatacja na rynku wewnętrznym francuskim przynosi około 37.000.000 franków.

MAUPASSANT I REŻYSERZY

Za osnowę filmu Maxá Ophülsa pt. **Przyjemność** posłużyły trzy opowiadania Guy de Maupassanta. Film będzie składał się z luźno powiązanych epizodów. W pierwszym epizodzie opartym na opowiadaniu **Maska** — grają Gaby Morlay i Claude Dauphin, w drugim opartym na znanej noweli **Pensjonat Tellier** — Madelaine Renaud i Jean Gabin, a w trzecim zatytułowanym **Żona Pawła** — Simone Simon i Danielle Gelan. Zarówno scenariusz opracowany według utworów znakomitego nowelisty francuskiego jak i starannie dobrana obsada aktorska — zapowiadają ciekawy film. (ea)

NOWE FILMY WŁOSKIE

Michelango Antonioni — realizator filmu **Kronika miłości** — nagrodzonego na festiwalu w Punta del Este — nakręca obecnie film pt. **Dama bez kamelii.**

Zakończone już zostały zdjęcia do nowego filmu **Potępienie** — realizowanego przez Francionelli z Alicją Valli i Jean Pierre Aumont w rolach głównych. (ea)

NOWY FILM M. ROMMA

Reżyser Michał Romm autor filmu „Lenin w październiku" pracuje nad realizacją filmu „Admirał Fiodor Uszakow" o wybitnym rosyjskim dowódcy floty morskiej, który walczył z Turkami na Morzu Czarnym. W filmie będą pokazane prowokacyjne metody angielskiej dyplomacji, spiskującej przeciw Rosji na Bliskim Wschodzie. Autorem scenariusza jest A. Stejn. (lr)

Honor porucznika Bakera

Teatr Aktora Filmowego w Pradze gra z dużym powodzeniem sztukę młodego dramatopisarza O. Szafranka pt. *Honor porucznika Bakera*, która jest próbą scenicznego przedstawienia międzynarodowych problemów, a przede wszystkim polityki amerykańskiej od Hiroszimy do napadu na Koreę. Ze względu na wielki ładunek dramatycznego napięcia i wartość ideową, sztuka będzie sfilmowana. (lr)

Miły minister

FRANCUSKI minister handlu Guillant, na pytanie AMERYKAŃSKIEGO reportera odpowiedział, że jego zdaniem rząd francuski nie powinien ponosić odpowiedzialności za przemysł filmowy i o ile produkcja filmów we Francji nie opłaca się, powinna być po prostu zmniejszona(?).

Co da nowe możliwości eksportowe Ameryce — dodaje z całą otwartością reporter. (LB)

JUŻ 151 DUBBINGÓW

Niemiecka wytwórnia DEFA ma już na swym koncie 151 filmów zdubbingowanych na język niemiecki. Są to głównie filmy radzieckie oraz krajów demokracji ludowej, w tej liczbie filmy polskie.

Karmić widza kinowego... bzdurą

Prawdziwą lekcję cynizmu dał ostatnio „publicysta" filmowy amerykański Artur L. Mayer. Ten znawca hollywoodzkich stosunków, wiceprezes Rady Organizacji Kinowych Stanów Zjednoczonych, umieścił w czasopiśmie „Harper's Magazine" szczere rozważania na temat, jakie filmy należy pokazywać publiczności. Twierdzi on tam ni mniej ni więcej, że publiczność amerykańska woli filmy złe, niż dobre. „W ciągu 30 lat mojej pracy w filmie — pisze Mayer — miałem niejednokrotnie okazję przekonać się, że dobre wartościowe filmy leżą, gdy złe robią kasy". I dodaje z przerażającą otwartością: „Tylko dlatego mogłem pokazać kilka wartościowych filmów, że jednocześnie prowadziłem kino Rialto, gdzie pokazywałem filmy najgorsze. Dochód ze złych obrazów pozwalał mi na wyświetlanie od czasu do czasu filmów wartościowych."

Jakiż wniosek wyciąga Mayer z tych okropnych faktów? Może zastanawia się nad tym, jak wychować publiczność amerykańską, aby jej gust zmienić? Może kreśli jakieś plany uzdrowienia gustów, poczynając od młodzieży zepsutej na gangsterskich sensacyjnych szmirach? Nic podobnego. Świętą zasadą businessmana amerykańskiego jest: zarabiać wszystko jedno w jaki sposób. Toteż jeśli publiczność lubi „szmiry", preparować ich jak najwięcej. Mayer kończy swoje cyniczne wywody zdaniem:

„Przypominam sobie gorzką, ale jakże słuszną uwagę Henry Menckena, który twierdził, że nie przyszedł jeszcze na świat człowiek, który by nie docenił gustu amerykańskiej publiczności. Jakkolwiek nisko ją oceni, jeszcze będzie to zbyt dobrze".

A więc konkluzja Mayera: należy karmić widza kinowego bzdurą, bo to jedynie „robi" kasę.

Przynajmniej szczerze!

(b)

Scena z radzieckiego filmu rysunkowego **O rybaku i złotej rybce**, odznaczonego na Festiwalu w Karlowych Varach.

Na naszej taśmie

Borys Czirkow w pełnej realizmu scenie z filmu **Kawaler Złotej Gwiazdy**

Scena z **Serenady w Dolinie Słońca**

Fragment z filmu **Trzeci szturm**

Scena z nowego filmu polskiego **Gromada**

Drodzy Czytelnicy!

Poświęcacie ostatnio w Waszych listach więcej miejsca poważnym rozważaniom o sztuce filmowej.

Zastanawiacie się coraz częściej nad wychowawczą rolą kina, nad różnicą pomiędzy rolą filmu w kraju kapitalistycznym a w krajach demokratycznych.

Refleksje na te tematy snuje **ANTONI SZURA** z Mysłowic w liście, w którym zastanawia się: **dlaczego zainteresowałem się filmem?**

Film, który **„odzwierciedla codzienne życie człowieka pracy, jest wyrazem interesów całego narodu, wychowuje i kształci młodzież“.** Takie filmy ceni nasz korespondent, który w produkowanych przez państwa kapitalistyczne filmach kryminalno - erotycznych widzi **„usiłowanie odwrócenia uwagi od zagadnień społecznych“.**

Podobny problem rozważa **H. DOLATA** z Pabianic, zastanawiając się nad różnicą pomiędzy filmami hollywoodzkimi, filmami postępowych reżyserów państw kapitalistycznych i kinematografią Związku Radzieckiego.

Pisze on, że filmy demokratyczne obracają się dokoła zagadnień ludzkich, nie gonią za sensacją, nie sięgają po niezwykłe tematy, są pełne prawdy. Jednocześnie nie są one jedynie fotografią życia. Ukazując zagadnienia bliskie człowiekowi, kształcą go, uczą, zajmują.

O filmach wesołych i smutnych

Uwagi Wasze są słuszne, szkoda jednak, że teoretycznych uwag nie popieracie konkretnymi przykładami.

Wielu z Czytelników naszych pisze, że nie lubią oglądać filmów **„smutnych“** ani **„nudnych“**, że chodzą do kina aby się **„rozerwać“**, że lubią aby film **„dobrze“** się kończył. Takim właśnie amatorom „dobrych“ zakończeń należałoby wytłumaczyć, że sąd ich jest bardzo powierzchowny. Te filmy, które uważają oni za wzór, za jedynie godne oglądania w rodzaju **„Wiecznej Ewy“, „Serenady w Dolinie Słońca“**, czy **„Belita tańczy“** są wszystkie do siebie bliźniaczo podobne. Bohaterką jest najczęściej uboga dziewczyna ciężko pracująca na życie, której jedynym celem jest zdobyć bogatego męża, pięknie się ubrać i przestać pracować. **„On“** ten wymarzony jest albo szefem w biurze, albo wielkim artystą, albo księciem, ale nieodłącznym warunkiem uznania są jego pieniądze.

Czy to, że jakiejś sprytnej dziewczynie udało się złapać bogatego męża, może interesować szerokie rzesze widzów kinowych? Czy można nazwać takie zakończenie „dobrym“?

Rację ma nasz Czytelnik pisząc, że filmy te produkuje się po to, aby odwrócić uwagę widza od zagadnień społecznych, aby uśpić czujność szerokich mas w państwach kapitalistycznych, gdzie tysiące dziewcząt w trudnych warunkach ciężko pracuje na życie.

Takie filmy działają jak narkotyk.

Również na konkretnym przykładzie należy pokazać czym powinny być dla widza filmy, nazwane przez nich **„smutnymi“**. Należy ich przekonać, jak bardzo potrzebne są filmy o tematyce wojennej, ukazujące okropności wojny i zbrodnie faszyzmu. Ci, którzy mówią, że nie chcą oglądać smutnych obrazów na ekranie, powinni zrozumieć, że nie wolno nam zapominać ani na chwilę o koszmarach ostatniej wojny, że te filmy właśnie każą nam pamiętać i pomagają stać na straży pokoju.

Do tak zwanych filmów **„nudnych“** powrócimy jeszcze nieraz. Chcielibyśmy jednak znać również opinię naszych Czytelników i dowiedzieć się, jakie filmy uważają za nudne.

Problemy wiejskie wciąż aktualne

GRZEGORZ CIEPLIŃSKI. — List Pana, jak zwykle, przeczytaliśmy z zainteresowaniem. Niestety, postawił on nas w kłopotliwej sytuacji, gdyż poruszył Pan w nim tak wiele różnych zagadnień, że wobec chronicznego braku miejsca w naszym tygodniku, możemy odpowiedzieć tylko na niektóre punkty:

W związku z artykułem **J. Kadena** pt. **„Film debiutów“** w n-rze 22/131 FILMU i wobec faktu, że film **Gromada** realizowany jest według nagrodzonego na konkursie Filmu Polskiego w 1949 r. scenariusza, wyraża Pan poważne zastrzeżenia co do aktualności tego tematu w dobie obecnej.

Zgadzamy się z Panem, że im krótsza jest droga od momentu akceptacji scenariusza do realizacji filmu, tym lepiej, niemniej obawy Pana co do dezaktualizacji problemów i konfliktów w filmie **Gromada** uważamy za niesłuszne. Problemy związane z wsią polską w latach 1945/46 są wciąż aktualne i interesują dzisiejszego widza.

W wypowiedzi swojej czyni Pan zarzut autorowi artykułu, że nie daje on oceny realizowanego filmu, że nie pisze on, czy **Gromada** będzie filmem udanym.

Wydaje się nam, że nie ma Pan racji, wymagając od naszych autorów oceny tego, co dopiero powstaje. O ile recenzent obowiązany jest do zaznaczenia swojego stosunku do omawianego filmu, o tyle autor reportażu, wywiadu czy wstępnej notatki z obowiązku tego jest zwolniony.

Zastrzeżenia Pana budzi wypowiedź **A. Ancuty**, operatora filmu **Gromada**, gdy mówi on: **„... podporządkowując się treści filmu dążymy do takiego charakteru zdjęć, które oddają właściwy obraz, rezygnując często z „ładnego“ i efektownego oświetlenia“.**

Przytacza Pan w liście swoim wypowiedź A. Ancuty opuszczając cudzysłów, w który opatrzony została wypowiedź, co oczywiście zmienia sens.

Ze swojej strony dodamy, że w pracy zespołowej, jaką jest produkcja filmu, niesłychanie ważne jest utrzymanie jednolitego charakteru poszczególnych elementów a ograniczenie środków artystycznych poszczególnych członków zespołu, jednolitej koncepcji ogólnej może wyjść utworowi jedynie na korzyść.

Nie znaczy to przy tym, że operator decydując się na to ograniczenie rezygnuje zarazem z wyrazu artystycznego swej pracy. Przeciwnie nawet, ścisłe zespolenie formy z treścią podnosi wartość utworu i samych zdjęć.

Cieszy nas fakt, że docenia Pan społeczną konieczność stworzenia dobrego filmu poświęconego tematyce wiejskiej — nie wątpimy również, że zespół produkcyjny filmu **Gromada** dołoży wszelkich starań, aby film wypadł jak najlepiej, spełniając swoje zadanie zarówno od strony społecznej jak i artystycznej — co oczywiście musi łączyć się ze sobą.

Propozycję Pana odnośnie stałego wprowadzenia w tyg. FILM działu dyskusyjnego poświęconego bieżącej produkcji filmowej polskiej uważamy za celową. Dodamy zresztą, że FILM drukuje materiały dyskusyjne w miarę ich napływania (jak to miało miejsce w wypadku **Pierwszego startu,** wypowiedzi Czytelników na temat polskich filmów oraz szeregu konkursów czy artykułów dyskusyjnych organizowanych i publikowanych na łamach naszego pisma).

Chętnie drukujemy wypowiedzi w dziale **Na Naszej Taśmie** — liczymy też na to, że apel Pana w tej sprawie nie pozostanie bez odpowiedzi ze strony naszych Czytelników.

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

„GERTRUDA“ z Hajnówki — Bliższe informacje o aktorach grających w noworealizowanych filmach polskich będziemy podawali w miarę zbliżania się terminów poszczególnych premier. W zamieszczanych bieżąco artykułach, reportażach i notatkach z przebiegu nakręcania zdjęć do nowych naszych filmów, można również zorientować się nie tylko w tematyce przyszłego filmu, lecz i jego obsadzie aktorskiej. Tym niemniej dziękujemy za wskazówki, do których postaramy się zastosować.

„BRZYDKI“ z Częstochowy — W n-rze 31 FILMU znajdzie Pan nowe informacje, dotyczące uczelni artystycznych, głównie zawodu aktorskiego. Powtarzamy, że do wyższych szkół artystycznych potrzebne jest świadectwo dojrzałości. Warunki zewnętrzne nie odgrywają zasadniczej roli, ważny jest stosunek do sztuki, talent i zapał do wykonywanego zawodu i jego pogłębienie.

T. MARKOWSKA — Film o Majakowskim, jak to już informowaliśmy, ma charakter dokumentalny. Zrealizowany jest na podstawie dokumentów, ilustracji, sztychów, bez udziału aktorów. Prosimy Panią o podanie dokładnego adresu.

JERZY RZESZKA z Sosnowca — Aktor występujący w **Zielonej dolinie, Pani Miniver i Curie - Skłodowskiej** w roli Piotra Curie nazywa się Walter Pidgeon.

UWAGA

Nawiązując do wskazówek dotyczących wyboru zawodu powtarzamy, że mieszkańcy Warszawy i jej okolic, uczniowie mający ukończoną szkołę podstawową, mogą korzystać z porad i wskazówek Szkolnej Poradni Psychologicznej w Warszawie, czynnej przez cały rok w poniedziałki, środy i piątki, między godz. 11—16 (Warszawa, ul. Marszałkowska 6).

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (okładka — F. Fuchs), Karajordanow, K. Wawrzyniak, St. Wasilewski, S. Sprudin, R. Tomczak, M. Białous.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE
ZESPÓŁ

GROMADA

/uśmieszki zakulisowe/

POGODA

Zdjęcia plenerowe mają tę zaletę, że są uzależnione od nieba.

Jeśli spotkacie w Radziszowie wysokiego mężczyznę z trwożliwie pytającym wzrokiem skierowanym ku niebu — jest to na pewno kierownik produkcji filmu **Gromada**, Tadeusz Karwański.

Oto, powiedzmy, na czternastego czerwca ściąga się aktorów z kilku różnych teatrów, mobilizuje się 200 statystów, 30 koni, 15 furmanek i całą ekipę produkcyjną na parę ujęć kilkunastosekundowych.

Kiedy wszystko już jest gotowe — zaczyna padać deszcz.

Bez opamiętania. Przez trzy dni.

Następuje wówczas miła wymiana rozmów telefonicznych między filmem a teatrami. Film zawiadamia ze smutkiem, że zatrzymuje aktora jeszcze na kilka dni, teatr oświadcza z radością, że taka sytuacja wywraca cały jego plan repertuarowy.

Gdy nagadają się do syta i wszystko jakoś ustalą — ustala się pogoda. Przestaje lać i tylko ciągle jeszcze brak słońca.

Zapada energiczna decyzja: przestawić cały aparat organizacyjny na przygotowanie scen we wnętrzu naturalnym, np. w stajni.

I ani godzinę wcześniej, tylko właśnie wtedy, gdy wszystko jest już do zdjęć tych przygotowane — chmury pękają ze śmiechu i wyłazi rozkoszne słońce.

Szybkie pytanie: Czy chcesz być kierownikiem produkcji filmu, którego 80 proc. akcji rozgrywa się w plenerze?

OBORA

Kręcimy w oborze scenę kuszenia Wojciecha. Jest to bardzo kameralny dialog między Młynarzem a Wojciechem.

W najcichszym momencie sceny — pełne amoniaku powietrze przeszywa nagle potworny ryk krowy.

— Stop — krzyczy reżyser. — Jeszcze raz.

I znowu to samo.

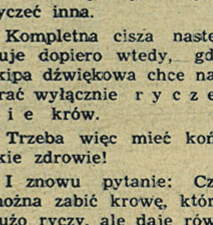
Krowa ma jednak swój rozum. Ryczy tylko w czasie dialogu. A krówek jest sześć. Gdy więc kierownik zdjęć nakłoni do milczenia jedną, zaczyna ryczeć inna.

Kompletna cisza następuje dopiero wtedy, gdy ekipa dźwiękowa chce nagrać wyłącznie ryczenie krów.

Trzeba więc mieć końskie zdrowie!

I znowu pytanie: Czy można zabić krowę, która dużo ryczy, ale daje również dużo mleka?

DŹWIĘK



Jak w każdym dźwiękowym filmie, tak i u nas najczyściej wypadają sceny niememe. Bo tu już nie może przeszkodzić nawet ekipa dźwiękowa.

Jeśli całkowite zamazanie dialogów nie uda się wyżej wspomnianym, możliwe jest, że będziecie oglądać film bez rozpraszających uwagę napisów.

Tego właśnie z wrodzoną szczerością życzą aktorzy dźwiękowcom. Ci zaś odpowiadają:

— Nie cieszcie się. Po ukończeniu zdjęć zaangażuje się dobrych aktorów i zrobi się dubbing.

Nie martw się więc, Czytelniku, zrozumiesz tę mowę...

AKTORZY

Aktor w filmie jest bardzo potrzebny. Zasadniczo jednak używa się go do czekania i do oświetlania. W wolnych chwilach — gra jedną z ról.

Bo w filmie nie jest tak, jak w teatrze. Tam próby ciągną się całymi tygodniami i dopiero później gra się, tu zaś — kilka godzin ustawiania świateł i już masz nakręconych kilka czy nawet kilkanaście... sekund.

A co robią aktorzy w Radziszowie w dni bezzdjęciowe? Taki np. Wojciech Pilarski potrafi zrobić w ciągu dnia dwa albo i trzy ujęcia i złapać... szczupaka. W tym samym czasie Ściwiarski, Paluszkiewicz, Benoit, Dewoyno, Podgórski, Zaorski i niżej podpisany — ratują przed żarłocznością szczupaków mniejsze rybki. Wieczorem zaś dwie Barbary: Rachwalska i Jakubowska zajmują się ich smażeniem, strofując nas, że nie łapiemy tylko dużych. Płotki albo szczupaki — oto ich pytanie.

Na drugi dzień znów nie ma pogody. Odśpiewawszy nasz hymn: „Nie lej deszu, nie lej" — słyszymy oto taki dialog:

— Idziesz na ryby?

— Idę.

— Masz robaki?

— Mam.

— To pójdziemy na ryby.

I tak, drogi Czytelniku, kręci się film.

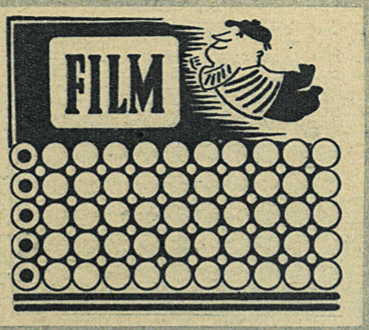
M. PAWLIKOWSKI
rys. **T. ULATOWSKI**

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm, Lenfilm, Wytwórnia Filmowa w Erywaniu, Multfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Kijowie (ZSRR), DEFA (Kowalewsky), J. A. Rank, L'Ecran Francais Wschodniomandżurska Wytwórnia Filmów Fabularnych, MPEA.

REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61, tel. 4-37-55. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 4-55-48. Konto PKO Nr I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA Prenumerata roczna 43 zł 20 gr — półroczna 21 zł 60 gr. — kwartalna 10 zł 80 gr. — miesięczna 3 zł 60 gr. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16396/110.

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ

LOGOGRYF



Do poziomych rzędów podanej figury wpisać 5 wyrazów jedenastoliterowych o poniższych znaczeniach. Pierwsze litery tych wyrazów, czytane z góry na dół, dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Tytuł czasopisma filmowego. 2) Aktor występujący w „Ulicy Granicznej". 3) Nazwisko i imię radzieckiej aktorki filmowej, która w ub. r. gościła w Polsce. 4) Bohaterski kozak z filmu „Na odsiecz Carycyna". 5) Nazwisko i imię odtwórczyni roli Ofelii w filmie „Hamlet".

M. Żukowska — Warszawa

KTO REŻYSEROWAŁ?

„Wielkie życie" reżyserował: a) Ejsymont, b) Cziaureli, c) Barnet, d) Łukow.

W czterech podanych odpowiedziach tylko jedna jest właściwa.

Która?

*

Rozwiązania nadsyłać należy w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Spróbuj zgadnąć". Za dobre rozwiązanie przynajmniej jednego z tych zadań przyznanych zostanie drogą losowania

10 nagród książkowych.

ROZWIĄZANIE ZADAŃ Z NR 26 (135)

ARYTMOGRAF: **Tygodnik „Film" to nasz najlepszy przyjaciel i doradca** (Szaflarska, Marecka, Pidgeon — w zaszyfrowaniu tego nazwiska opuszczono omyłkowo liczbę 4, co niniejszym prostujemy — Tolnay, Dikij).

JAKI TO FILM?: **Droga do sławy.**

BILET WIZYTOWY: **Kurnakowicz.**

Za dobre rozwiązanie zadań z nr 26 (135) nagrody książkowe otrzymują: 1) **Jan Chyb** — Zielona Góra, ul. Zacisze 29, 2) **Helena Dziekanówna** — Olsztyn, ul. Osińskiego 4 m. 6, 3) **Barbara Garbosiówna** — Wrocław, ul. Sienieńskiego 14 m. 2, 4) **Helmut Garzina** — Zabrze, ul. Szczęść Boże 18 m. 9, 5) **Krystyna Krugiołka** — Poznań, ul. Kosińskiego 17 m. 7, 6) **Edward Łosin** — Bytom — Chruszczów, ul. Powstańców 11, 7) **Zdzisław Nogacki** — Radzionków, ul. Męcz. Oświęcimia 52, pow. Tarn. Góry, 8) **Alina Ożarowska**—Kielce, ul. Buczka 47 m. 20, 9) **Aleksander Pawelec** — Starachowice, F-ka Samochodów, wydz. TT 13, 10) **Maria Świnarska** — Sosnowiec, ul. Zamkowa 2.

Druk Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa Marszałkowska 3/5. 2-B-35419

FILM

Reżyser koreański **TIEN TUN-TSE,** aktorka **MUN JE-PON** i polska aktorka **KRYSTYNA KARKOWSKA** na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlowych Varach